ROMANISTIK

Die Darstellungskunst in A. de Vignys historischem Roman Cinq-Mars

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen
Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster

vorgelegt von

Alfred Schweitzer
aus Ban-St. Martin (Metz)

85 72

Dissertations-Druckerei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten (Westf.)

1937

ROMANISTIK

Die Darstellungskunst in A. de Vignys historischem Roman Cinq-Mars

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen
Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster

vorgelegt von

Alfred Schweitzer
aus Ban-St. Martin (Metz)

Dissertations-Druckerei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten (Westf.)
1937

Tage der mündlichen Prüfung: 14. und 15. Februar 1936.

Dekan: Herr Prof. Dr. Trier.

Referent: Herr Prof. Dr. Heinermann.

Meinen Eltern!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547223_0109

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Literaturverzeichnis.	VII
Vorwort.	IX
I. Vorbemerkungen.	1
1. Der Roman Cinq-Mars in der Kritik. . . .	1
2. Der Roman als Ausdruck d. Persönlichkeit des Dichters.	3
II. Die Gliederung des Stoffes.	8
1. Die Gruppierung der Personen.	8
2. Die Einschaltung von Episoden und zeitgeschichtlichen Bildern in die Handlung	9
3. Strenge Maßverhältnisse.	14
4. Die Stoffverteilung über die einzelnen Kapitel. . .	16
5. Der Einsatz und seine technische Gestaltung. . . .	17
6. Der Schluß und seine technische Gestaltung. . .	24
III. Die Bindung des Stoffes.	28
1. Die Gleichzeitigkeit der Handlung.	28
2. Das Nacheinander.	33
3. Der Hinweis auf Zukünftiges.	35
4. Die Überraschungen.	37
5. Die Umwendungen.	40
6. Die Kontraste.	42
IV. Die Darstellung der Personen. . . .	45
1. Die Einführung der Personen.	45
2. Die Zeichnung der Charaktereigenschaften. . .	48
3. Die Wiedergabe der Handlungen von Personen. .	52
4. Die Sprache der Personen.	54
IV. Die sprachliche Gestaltung.	59
1. Die Struktur des Satzes.	59
2. Die Harmonie im Satzgefüge.	60
3. Die Verkürzung der Nebensätze.	62
4. Nominalsätze.	63
5. Die Hervorhebung und Verstärkung.	64
6. Metaphern und Vergleiche.	64
7. Die Wortwiederholung.	67
8. Die Steigerung.	69
VI. Schlußbetrachtung.	72

Literaturverzeichnis

Aicard, J.:	A. de Vigny, Paris 1914.
Beaunier, A.:	A. de Vigny in RDM 1914; 19.
Brach, P.:	La Destinée du Comte A. de Vigny, Paris 1927.
Citoleux, M.:	Vigny, historien de la Conjuration de Cinq-Mars in Revue d'Histoire litt. de la France 1923, 30.
Dupuy, E.:	A. de Vigny, Paris 1913.
Dupuy, E.:	La Jeunesse des Romantiques, Paris 1905.
Estève, E.:	A. de Vigny, Paris 1923.
Flottes, P.:	A. de Vigny, Paris Perrin 2. Aufl. 1925.
Flottes, P.:	La Pensée Politique et Sociale d'A. de Vigny in Publications de la fac. des lettres de l'Université de Strasbourg 1927, 37.
France, A.:	A. de Vigny, Paris 1923.
Friedemann, K.:	Die Rolle des Erzählers in der Epik, Leipzig 1910.
Gilbert:	Le Roman en France pendant le XIXe siècle, Paris 1896.
Giraud, J.:	L'école romantique française, Paris 1927.
Hatzfeld, H.:	„Don Quijote" als Wortkunstwerk, Leipzig und Berlin 1927.
Jäger, M.:	Die Erzählungstechnik Romain Rollands im „Jean-Christophe", Bochum-Langendreer 1933.
Kaufmann, E.:	A. de Vigny im Urteil seiner Zeitgenossen, Heidelberg 1910.
Klemperer, V.:	Geschichte der französischen Literatur, Leipzig 1925.
Lanson, G.:	Histoire de la littérature française, Paris Hachette.
Lerch, E.:	Französische Sprache und Wesensart, Frankreichkunde I, 1928.

Maigron, L.: Le roman historique à l'époque romantique, Paris 1898.

Roustan, M.: Précis d'explication française, Paris o. J.

Roustan, M.: Textes français commentés et expliqués, Paris o. J.

Sainte-Beuve: Portraits contemporains, 2. Paris.

Sander, W.: Leben und Werke A. de Vignys, Magdeburg, König-Wilh. Gym. 1904.

Spielhagen, F.: Theorie und Technik des Romans. Leipzig 1883.

Spielhagen, F.: Neue Beiträge zur Epik und Dramatik, Leipzig 1898.

Spitzer, L.: Stilstudien, 2 Bde., München 1928.

Spitzer, L.: Romanische Stil- und Literaturstudien, 2 Bde., Marburg 1931.

Traz, R. de: A. de Vigny, Paris 1928.

Vigny, A. de: Cinq-Mars, Paris Larousse o. J. 2 Bde.

Vigny, A. de: Journal d'un poète. Paris Larousse o. J.

Walzel, O.: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Handbuch für Literaturwissenschaften Leipzig 1929.

Werner, R.: Schriften über Technik der Erzählung. Deutsche Literaturzeitung XXX, 1909 Nr. 2.

Vorwort.

Nach dem Abschluß der vorliegenden Abhandlung und der mündlichen Doktorprüfung erschien eine Dissertation unter dem ähnlichen Titel: „Aufbau und Stil der Erzählungen Vignys“ von Annelise Junkersdorff. Diese 1936 gedruckte Arbeit (mündliche Prüfung 30. 3. 1935) ist von Herrn Prof. Dr. Lerch angeregt und unter seiner Leitung durchgeführt worden. Dadurch erklärt es sich, daß mir von der Tatsache der Bearbeitung des ähnlichen Themas durch Frl. Junkersdorff nichts bekannt geworden ist. Ich konnte ihre Dissertation deshalb auch nicht für meine Arbeit verwerten. Umsomehr freut es mich, daß die Verfasserin in einigen Punkten, in denen sich die Arbeiten berühren, zu den gleichen Untersuchungsergebnissen gekommen ist wie ich selbst.

I. Vorbemerkungen

1. Der Roman *Cinq-Mars* in der Kritik.

Die Würdigung eines Kunstwerkes ist nur dann vollkommen, wenn die Beurteilung sich sowohl auf den Inhalt als auch auf die Form bezieht. Nicht immer sind die Kritiker dieser Forderung in ausreichendem Maße nachgekommen. Vielfach haben sie zu viel Wert auf den „Gehalt" von Werken gelegt und dabei die „Gestalt" unberücksichtigt gelassen. Über A. de Vigny und seine Werke sind zahlreiche größere und kleinere Arbeiten erschienen. Nirgends finden wir allerdings eine eingehende Betrachtung der technischen Mittel, deren sich der Autor bei der Schöpfung seines Werkes bedient hat. In der vorliegenden Abhandlung soll versucht werden, einen Beitrag in dieser Hinsicht zu liefern. Wir teilen die Auffassung Walzels, daß zunächst der Wahn beseitigt werden müsse, „Ergründung der Gestalt des Kunstwerks stehe bloß der eigentlichen künstlerischen und menschlichen Wirkung des Kunstwerks im Wege, ja zerstöre wohl gar die Möglichkeit reinen und allseitigen Erlebens der Kunst. Mit besserem Recht wäre das völlige Gegenteil zu behaupten. Vertieft wird dies Erleben durch rechte Erfassung der künstlerischen Form"[1].

Die Kritik der meisten Zeitgenossen Vigny's und auch noch zahlreicher lebender Autoren an dem Roman ist negativ. Nur vereinzelt stehen anerkennende Urteile. E. Kaufmann weist auf dieses Mißverhältnis in der Beurteilung hin mit den Worten: „Die Ansichten der literarischen Welt über den Wert des Romans gehen sehr auseinander. Während Sainte-Beuve den Roman scharf verurteilt, ist V. Hugo gerechter. Zwischen Anatole France und Séché besteht das gleiche Verhältnis"[2]. In der Tat ist Sainte-Beuve einer der erbittertsten Gegner seit dem Erscheinen des Romans. Sein Urteil über den Roman im *„Globe"* ist de-

---

[1] Walzel, Gehalt und Gestalt S. 17.
[2] E. Kaufmann, A. de Vigny im Urteil seiner Zeitgenossen S. 126.

primierend für A. de Vigny[3]. In seinen Fußstapfen wandeln noch viele der neueren Kritiker. Vor allem Lanson, der sagt: «*Cinq-Mars*, où l'histoire embrouille le symbole et où le symbole fausse l'histoire, bariolage romantique de psychologie insuffisante, de description littéraire, et de mélodrame brutal»[4].

Daneben dürfen die wenigen anerkennenden Urteile nicht vergessen werden. An erster Stelle zitiere ich die kritischen Worte Hugos, die sich bei E. Kaufmann abgedruckt finden und die Kaufmann selbst „viel scharfsinniger und deshalb gerechter als Sainte-Beuve" nennt: Es ist eines der beachtenswertesten Bücher der Zeit, das zu beurteilen eine äußerst schwierige Aufgabe wäre. Unter welchem Gesichtspunkte — „Sous le rapport littéraire? sous le rapport historique? sous le rapport dramatique? — man es auch betrachten möge, jede dieser Prüfungen nehme mindestens einen Monat in Anspruch"[5]. Unter den jüngeren Kritikern sieht vor allem Klemperer die Vorzüge des Romans, wenn er schreibt: „Doch Vignys Richelieu-Roman ist nicht nur der zeitlich erste in Frankreich, sondern auch der gedanklich tiefste; er neigt sehr zum Objektivieren, und darin liegt seine Abweichung von der romantischen Schule"[6]. Ebenfalls ist die Einstellung besonders der Jugend gegenüber diesem Roman durchaus positiv. Es gibt kaum ein anderes Buch, das mit größerer Begeisterung von der französischen Jugend gelesen wird als der Roman *Cinq-Mars*.

Wie ist dieser Gegensatz in der Beurteilung zu erklären? Der Grund liegt in der verschiedenartigen Schau des Romans. Während diejenigen, die ihn günstig beurteilen, gebannt sind von seinem wahrhaft künstlerischen Aufbau und der ihm innewohnenden Spannung, beruhen die ablehnenden Urteile darauf, daß Vigny keine objektive Schilderung der Zeitereignisse gibt und vor allem die Gestalt Richelieus in einem stark verzerrten Lichte darstellt. In der Tat zeichnet Vigny den Kardinal als eine abschreckende Persönlichkeit, der jedes Mittel recht ist zur Durchführung ihrer ehrgeizigen und vor allem egoistischen Pläne, als eine Gestalt, die

[3] Sainte-Beuve, Portraits contemp. 2, 540.
Ähnlich abfällig lautet das Urteil von Anatole France: „Le roman est manqué dans son ensemble, et c'est seulement dans quelques détails qu'il faut chercher A. de Vigny avec son beau ton, son charme descriptif et sa poésie". (A. France, A. de Vigny S. 83).
[4] G. Lanson, Histoire de la Littérature française S. 954.
[5] Kaufmann, a.a.O. S. 132.
[6] Klemperer, Gesch. der frz. Lit. I S. 186.

selbst vor den ärgsten Grausamkeiten nicht zurückschreckt, wenn sie sich daraus Vorteile errechnen kann (vgl. die Affäre zu Loudun). Heute sehen wir Richelieu in einem anderen Lichte. Wir erkennen in ihm den Reichseiniger, der unter Ausschaltung aller Sonderinteressen dem französischen Staate die große politische Orientierungslinie etwa 300 Jahre früher gegeben hat als wir sie in Deutschland erhielten.

Ihm gegenüber stellt Vigny Cinq-Mars, den letzten Ritter des Mittelalters. Er zeichnet ihn in einem sehr vorteilhaften Lichte und stellt sein Unternehmen als die große Tat im Interesse des Vaterlandes hin.

Vigny konnte seine Absicht, den Adel zu verherrlichen, nur erreichen, wenn er die Handlungsweise des jungen Ritters pries. Die Wirkung mußte um so größer sein, je mehr die Taten im Gegensatz standen zu denen Richelieus. Vigny hätte sein Ziel aber auch erreichen können, wenn er erdichtete Personen zu Trägern der Haupthandlung gemacht und die historische Zeit nur als Hintergrund gewählt hätte, wie es sein Lehrmeister W. Scott tat. Daraus, daß Vigny nicht ebenso verfuhr, erklären sich die zahlreichen Angriffe gegen sein Werk. Aber „mag sich die Ästhetik z. B. den Kopf zerbrechen, ob der historische Roman erlaubt sei oder nicht, sie kann es doch nicht verhindern, daß historische Romane geschrieben und gelesen werden, sie mag höchstens gewisse Grenzlinien zu ziehen, über die hinaus er mit der Geschichtsdarstellung zusammenfällt"[7]. Tatsache ist ja auch, daß nach dem Roman *Cinq-Mars* noch weitere historische Romane in Frankreich erschienen sind. «Après *Cinq-Mars*, après la *Chronique du règne de Charles IX*, après *Notre Dame de Paris*, sont venus *les Chouans, Salammbo, Saint-Cendre, Les Dieux ont soif* . . .»[8].

2. Der Roman als Ausdruck der Persönlichkeit des Dichters.

Bevor wir daran gehen, den historischen Roman *Cinq-Mars* zu analysieren, ist es notwendig, ganz kurz die wichtigsten Ereignisse aufzuführen, die das Leben und die künstlerische Entwicklung des Dichters beeinflußt haben und die deshalb für das Kunstwerk von besonderer Bedeutung sind.

---

[7] R. Werner, a.a.O. S. 71.
[8] Estève, A. de Vigny S. 199.

Alfred de Vigny ist im Jahre 1779 zu Loches, etwa 30 km südlich von Tours geboren. Seine Heimat hatte er als Junge nicht kennengelernt; denn seine Eltern zogen nach Paris, als er gerade 18 Monate alt war[9]. So wurde ihm schon in frühester Jugend das genommen, wonach er sich immer so sehr gesehnt hat: die stete Verbindung mit der Natur. Selbst als reifer Mann fand er nicht die Erfüllung seines sehnlichsten Wunsches, der darin bestand, Reisen zu machen, um andere Länder und andere Völker kennen zu lernen, weil die Krankheit seiner Frau ihn zu Hause hielt. Als Ersatz für die Entbehrungen, die er in der Jugend durchmachen mußte, hing er mit unvergleichlicher Liebe an seinen Eltern. Mit Hochachtung spricht er von seinem Vater, der ihn als kleinen Jungen mit seinen Erzählungen aus der Vergangenheit begeisterte. Aber auch die Mutter liebte er leidenschaftlich. Bei keiner anderen Frau brachte er ein solches Verständnis auf für die Freiheit der Gedanken und den Reiz der Sprache[10]. Die Erzählungen des Vaters besonders schlugen die Brücke zur Vergangenheit und machten den jungen Alfred de Vigny stolz auf seine Abstammung. In der Tat konnten sowohl sein Vater wie seine Mutter auf eine lange Reihe adeliger Vorfahren zurückblicken. Die Geburt A. de Vignys war, wie E s t è v e sagt, das Ergebnis und gleichsam das Meisterwerk zweier alter Adelsgeschlechter, die sich in ihm vereinigt haben und mit ihm erloschen[11]. Väterlicherseits läßt sich der Adel acht Generationen zurückverfolgen bis zum Jahre 1570, in dem François de Vigny, Steuereinnehmer von Paris, von Karl IX. in den Adelsstand erhoben wurde, und mütterlicherseits geht der Adelstitel bis in das Jahr 1512 zurück. Damals wurde Emmanuel Barandini, Piémontais, der Sekretär des Herzogs von Savoyen, von seinem Herrn geadelt und 30 Jahre später wurde er von Franz I. im Adelsstande bestätigt[12]. In der Revolutionszeit schwindet alle Achtung vor der Tradition und den großen Namen. Mit Bedauern kann A. de Vigny daher schreiben: «Je vis que les nobles étaient en France, comme les hommes de couleur en Amérique, poursuivis jusqu' à la vingtième génération et au delà (Mémoires inédits)[13]». Doch in der Familie de Vigny bestand die alte Tradition fort. Sein Vater und seine Mutter lebten in dem Erhabenen wie in ihrer natürlichen

---

[9] Dupuy, La jeunesse des romantiques S. 191.
[10] Dupuy, a.a.O. S. 193.
[11] Estève, A. de Vigny S. 5.
[12] Dupuy, A. de Vigny, S. 4 ff.
[13] Dupuy, La jeunesse des romantiques S. 196.

Atmosphäre. Die Achtung der Vorfahren war ihnen heilig. Sie ging auf den Sohn über, der schon, wie er selbst schreibt, von frühester Jugend an, begierig war, etwas zu erfahren «sur les personnages dont je savais vaguement les grands noms»[14]. Er fährt an einer anderen Stelle fort: «J'en portais donc pour toujours le souvenir des temps que je n'avais pas vus, et l'expérience chagrine de la vieillesse entrait dans mon esprit d'enfant et le remplissait de défiance et d'une misanthropie précoce»[15]. Sein Wissen über die vergangenen Zeiten wurde so bedeutend, weil er neben den zahlreichen Eindrücken, die er bereits im Elternhause in sich aufgenommen hatte, „dans son enfance, avait dévoré beaucoup de mémoires et de chroniques, et depuis n'avait cessé de respirer cette poussière du passé, incessamment remuée autour de lui"[16]. Ein deutlicher Beweis für die Begeisterung, die der junge Alfred für die Zeit seiner Ahnen aufbrachte, ist die Tatsache, daß er sich schon mit vierzehn Jahren mitten in der Nacht erhob, um die Geschichte der Fronde niederzuschreiben[17].

Über Vignys Arbeitsweise erhalten wir Aufschluß durch die Worte: „Il était forcé pour concevoir et retenir les idées positives de les jeter dans le domaine de l'imagination, de les revêtir de symboles. Je conçois tout d'un coup un plan. Je perfectionne longtemps le moule de la statue: je l'oublie, et quand je me mets à l'œuvre après de longs repos, je ne laisse pas refroidir la lave un moment"[18]. Wenn wir das wissen, können wir verstehen, weshalb jede einzelne Szene seines Romans wie aus einem Guß ist. So wird Vigny wirklich, wie Giraud auf der gleichen Seite fortfährt, der „sculpteur de symboles, modeleur de fictions choisies, il quitte son œuvre pour y revenir, ciseau et polissoir en mains".

Die Veröffentlichung des historischen Romans *Cinq-Mars* im Jahre 1826 kann also für den Kenner Alfred de Vignys keine Überraschung bedeuten. Sie war das notwendige Ergebnis seiner Erziehung. Für den Autor war das Erscheinen des Romans selbst ein bedeutender Erfolg; denn er brachte ihm Ruhm und Geld ein. Darüber hinaus aber stellt sein Erscheinen einen wichtigen Einschnitt in der Entwicklung des französischen Romans überhaupt dar. *Cinq-Mars* war das Erstlingswerk einer neuen Romangattung

---

14 A. de Vigny, Journal S. 145.
15 Estève, a.a.O. S. 10.
16 Anatole France, a.a.O. S. 81.
17 R. de Traz, A. de Vigny S. 11.
18 Giraud, L'école romantique française S. 57.

in Frankreich. „De *Cinq-Mars*, en effet, et de *Cinq-Mars* seulement, commence dans notre littérature l'histoire du roman historique", schreibt Maigron[19]. Schon allein diese Tatsache genügt, um dem Roman für alle Zeiten einen besonderen Platz in der französischen Literatur zu sichern. Es ist bemerkenswert, daß Vigny, dessen eigentliches Betätigungsfeld die Poesie war, gerade ein Roman Ruhm einbringen mußte. Er schrieb den Roman auch nur, um seine Dichtwerke bekannt zu machen. „En faisant *Cinq-Mars* je dis à mes amis: C'est un ouvrage à public. Celui-là fera lire les autres"[20]. Er hat recht behalten. Kein anderes seiner Werke hatte auch nur annähernd denselben Publikumserfolg aufzuweisen wie *Cinq-Mars*. Dieser Erfolg liegt zunächst begründet in der Auswahl des Stoffes, dann in der Art der Darstellung. Bei Vigny bestätigen sich die Worte Spielhagens, daß die Auswahl des Stoffes „das notwendige Produkt gleichsam seiner inneren Entwicklung mit der Evolution des Zeitgeistes"[21] ist.

Bei der Abfassung dieses Romans kam der Geschmack der Zeit Vigny entgegen. In den *Réflexions sur la vérité dans l'art* führt er aus, daß der historische Roman geradezu eine Zeitnotwendigkeit sei: „La France surtout aime à la fois l'Histoire et le Drame, parce que l'une retrace les vastes destinées de l'HUMANITÉ, et l'autre le sort particulier de l'HOMME . . . . Nous avons tous les yeux attachés sur nos Chroniques, comme si, parvenus à la virilité en marchant vers de plus grandes choses, nous nous arrêtions un moment pour nous rendre compte de notre jeunesse et de ses erreurs. Il a donc fallu doubler l'INTÉRÊT en y ajoutant le SOUVENIR"[22]. Dabei ist es nur zu natürlich, daß sich Vigny bei der Auswahl des Stoffes dem Nationalen zuwandte, zumal es im Programm der Romantiker begründet lag, bei der Auswahl geschichtlicher Stoffe zunächst auf solche nationaler Art zurückzugreifen. Dazu kommt, daß Vigny, wie wir gesehen haben, selbst so außerordentlich stolz auf die Bande war, die ihn mit den Vorfahren verknüpften. Nach des Dichters eigenen Angaben war der Stoff, den er in *Cinq-Mars* darstellte, ihm sozusagen ans Herz gewachsen: „Il n'y a pas de livre que j'aie plus longtemps et plus sérieusement médité. Je ne l'écrivais pas, mais partout je le composais et j'en resserrais le plan dans ma tête. Il est très bon à mon sens,

[19] Maigron, Le roman historique S. 253.
[20] A. de Vigny, Journal S. 53.
[21] Spielhagen, Theorie und Technik des Romans S. 11.
[22] Cinq-Mars I S. 15.

de laisser ainsi mûrir une conception nouvelle, comme un beau fruit, qu'il ne faut pas se hâter de cueillir trop tôt"[23]. Der Autor war also selbst von der Qualität seines Werkes in künstlerischer Beziehung überzeugt. Der Stoff war ihm so vertraut, daß er mit Freude daran arbeiten konnte. Das bringt Brach treffend zum Ausdruck[24]. Im Jahre 1826 hatte er den Stoff so verarbeitet, daß er ihn „d'une seule encre"[25] schreiben konnte. Dabei kam ihm vor allem zugute, daß er die Landschaften und Orte, in denen er den Roman spielen läßt, aus eigener Anschauung kannte. Als Offizier weilte er längere Zeit in den Pyrenäen. Wenn er uns in dem Roman eine Beschreibung dieser Landschaft mit ihren steilen Hängen und schmalen Pfaden gibt oder wenn er das furchtbare Unwetter in den Pyrenäen mit so unerhörter Eindringlichkeit und Anschaulichkeit malt, dann sind es zweifellos größtenteils eigene Erlebnisse, die er schildert[26].

Die Stoffauswahl des Cinq-Mars ist deshalb noch besonders interessant, weil Vigny, ähnlich wie es auch Scott und Bulwer-Lytton in zahlreichen Romanen getan haben, eine Episode auswählt, die die Wende zweier Zeiten darstellt. Cinq-Mars, der letzte Ritter, kämpft einen erfolglosen Kampf gegen Richelieu, der auf neuer Basis den Staat aufrichten will. In Cinq-Mars sind noch einmal alle Energien einer überlebten Zeit aufgespeichert. Mit seinem Fall schwindet der letzte Glanz des Mittelalters.

Wie oben schon erwähnt, hatte Vigny das Glück, für die Gestaltung des Romans ein ausgezeichnetes Vorbild in den Romanen des großen Schotten Sir Walter Scott zu besitzen. Über den Einfluß Scotts auf Vigny vergleiche man die aufschlußreiche Arbeit von Maigron[27]. Scott war ihm Vorbild für die Komposition des Romans. Die Fülle des Stoffes, den er verarbeitete, bezog er von französischen Autoren. Eine gute Vorstellung über seine Vorbilder gibt uns Citoleux[28].

---

23 A. de Vigny, Journal S. 146.

24 „Dans Cinq-Mars, du moins, il trouvait une occasion de se distraire soi-même; cette histoire le passionnait . . . il écrit parce qu'il en a le goût, parce qu'il porte en lui une force qui a besoin de s'exprimer, et aussi parce que, ambitieux et généreux, il espère atteindre, un jour, le cœur des hommes.

Lui-même, Vigny, l'écrira à un de ses amis:

Je travaille comme si l'on devait me lire; chacun a ses illusions et ses besoins." (Brach, La destinée du Comte Alfred de Vigny S. 78/79).

25 A. de Vigny, Journal S. 146.

26 Vgl. Flottes, A. de Vigny S. 61.

27 Maigron, a.a.O.

28 Citoleux, Vigny, historien de la Conjuration de Cinq-Mars.

II. Die Gliederung des Stoffes.

1. Die Gruppierung der Personen.

Der dem Roman zugrunde gelegte Plan ist klar und einfach. Die Personen gliedern sich in zwei Parteien: den Adel und die Gegner des Adels. Jede von ihnen wird repräsentiert durch einen markanten Vertreter: Cinq-Mars bzw. Richelieu. Zwischen beiden steht Ludwig. Er ist das schwache, aber beim Volke beliebte Oberhaupt des Staates. Hinter seinem Rücken spielt sich der Kampf der großen Gegner um die Gunst des Monarchen ab. Wer Ludwig für sich gewinnt, wird seinen Widersacher erledigen können. Ludwig aber will es mit keinem der Gegner verderben; er ersehnt vielmehr eine Verschmelzung ihrer gegenseitigen Bestrebungen. Vom Adel will er nicht ablassen, weil er seinen Vorgängern häufig große Dienste erwiesen hat, aber auch mit dem erfahrenen Staatsmann Richelieu, der die Reichseinigung unter Ausschaltung des Adels anstrebt, will er sich nicht entzweien. Daher pendelt Ludwig bald zur einen, bald zur anderen Seite und verschafft auf diese Weise jeder der feindlichen Parteien immer wieder neue Hoffnung auf glückliche Beendigung des Unternehmens. Dieses einfache Schema:

Cinq-Mars ⇒ Ludwig ⇐ Richelieu

wird dadurch verstärkt, daß sowohl Cinq-Mars als auch Richelieu je einen Ratgeber erhalten. Auf Seiten des jungen Ritters steht der tapfere und entschlossene de Thou, während dem Kardinal sich der heimtückische, charakterlose Josef zugesellt. Hiernach hätte das Schema also folgendes Aussehen:

Alle anderen Personen des Romans spielen nur eine untergeordnete Rolle und dienen lediglich dazu, die Spannung zu erhöhen. Um den Anschein des Natürlichen zu wahren, schaltet der Autor bunte und aufregende Szenen ein. Aber trotzdem können wir nicht sagen, daß das Werk dadurch auseinanderfiele. Ganz im Gegenteil hängen

die einzelnen Episoden und Erlebnisse wie Naturereignisse zusammen. Sie dienen nur dem einen Ziel, Charakter und Handlungen der Personen zu erklären.

Das aufgezeichnete Schema zeigt, daß Vigny bei der Anlage der Handlung eine gewisse klassische Strenge wahrt. Das Merkmal der Klarheit in der Handlung unterscheidet ihn vielleicht am stärksten von den übrigen Zeitgenossen. Die Forderung der Romantiker gipfelt in dem Streben nach größtmöglicher Freiheit überall, um dem Individuellen, dem eigentlich Künstlerischen nicht den Weg zu versperren. Sie hatten sich dies Programm im bewußten Gegensatz zu den Klassikern gegeben, die die Einheit der Zeit, des Ortes und der Handlung verlangten. Diese Regeln, die im allgemeinen für das Drama Geltung haben, lassen sich in bestimmtem Maße auch auf den Roman anwenden. Zwar braucht der Romanschreiber sich nicht an die Einheit von Zeit und Ort zu halten, weil der Leser mit Hilfe der Phantasie dem Autor in diesen Punkten leicht folgen kann. Wichtig wird dagegen auch für den Roman die Einheit der Handlung. Häufig hat man dieser Forderung nicht in genügendem Maße Rechnung getragen. So stellt beispielsweise d'Urfés *Astrée* ein unentwirrbares Labyrinth von sich überschneidenden Haupt- und Nebenhandlungen dar und auch V. Hugos *Notre Dame de Paris* enthält eine Fülle von in- und nebeneinanderherlaufenden Handlungen. Demgegegenüber wirkt Vigny's Roman *Cinq-Mars* durch die Einfachheit und Klarheit der Handlung. Das ist einer der Hauptvorzüge gegenüber den genannten Romanen.

2. *Die Einschaltung von Episoden und zeitgeschichtlichen Bildern in die Handlung.*

Der Roman behandelt den Aufstand des Cinq-Mars gegen Richelieu, das Reifen des Planes, seine Ausführung und schließlich das Mißlingen. In die Handlung hat Vigny neben zahlreichen Episoden ausführliche Schilderungen über zeitgenössische Sitten und Gebräuche eingeschaltet. Er beschreibt darin kriegerische, literarische, religiöse und andere Ereignisse, um dem Leser ein eindrucksvolles Bild der behandelten Zeit zu vermitteln. Während aber alle Episoden fest mit der Haupthandlung verknüpft sind und zu ihrer Motivierung beitragen, ist das bei den Beschreibungen von zeitgeschichtlichen Bildern nicht der Fall. Einige von ihnen stellen sogar

starke Abschweifungen von der Haupthandlung dar, weil Vigny zu lange bei ihrer Ausmalung verweilt. Am stärksten tritt das bei der Beschreibung der Affäre von Loudun (Kap. II—V) und des Salons (Kap. XX) in Erscheinung. Die Einfügung der Affäre von Loudun ist notwendig, um dem Leser einen Begriff vom Charakter Richelieus und seiner Hintermänner zu geben und um die später geschilderten Taten des Cinq-Mars hinreichend zu begründen. Doch schließen wir uns dem Urteile Maigrons an: „Tout l'épisode de Grandier est hors des proportions avec le reste de l'œuvre. Sans doute le jeune Cinq-Mars y reçoit une impression vive de la cruauté et du despotisme de Richelieu, mais cette partie du roman est d'une longueur démesurée tout de même"[29]. Die ausführliche Schilderung dieser Episode ist aus dem Bestreben Vignys zu erklären, dem Leser einen Begriff von einer mittelalterlichen Prozession und Gerichtssitzung zu vermitteln. Er beginnt die Schilderung der Affäre von Loudun mit einer allgemeinen Beschreibung der religiösen Verhältnisse des ausgehenden Mittelalters. Diese Erklärung stellt, obwohl sie meisterhaft mit der anschließenden Episode verknüpft ist, bereits eine kleine Abschweifung dar. Einige Personengruppen weisen in der nachfolgenden Schilderung auf die Prozession hin, die Vigny darauf in ihrer ganzen Buntheit darstellt: „Des archers à barbe pointue, portant de larges chapeaux à plumes, marchaient d'abord sur deux rangs avec de longues hallebardes, puis, se partageant entre deux files de chaque côté de la rue, renfermaient dans cette double ligne deux lignes pareilles de pénitents gris; du moins donnerons-nous ce nom, connu dans quelques provinces du midi de la France, à des hommes revêtus d'une longue robe de cette couleur, qui leur couvre entièrement la tête en forme de capuchon et dont le masque, de la même étoffe, se termine en pointe sous le menton comme une longue barbe et n'a que trois trous pour les yeux et le nez. On voit encore de nos jours quelques enterrements suivis et honorés par des costumes semblables, surtout dans les Pyrénées. Les pénitents de Loudun avaient des cierges énormes à la main, et leur marche lente, et leurs yeux qui semblaient flamboyants sous le masque, leur donnaient un air de fantômes qui attristait involontairement" (I, 46). Abwechselnd durch die Beschreibung des Dichters wie im oben angeführten Beispiele oder

[29] Maigron, a.a.O. S. 267, Anm. 2.

durch die Gespräche der umstehenden Personen erhalten wir ein abgerundetes Bild der Prozession: „Ah! Jésus! voilà donc nos saints frères de la Pénitence, disait une vieille en écartant sa mante noire" (I, 47). Die Unterhaltung der dargestellten Personen ist so komponiert, daß sich der Leser außerdem ein lebendiges Bild von den verschiedenen Ständen machen kann. An die hervorragende Ausmalung der Prozession, in der der „Zauberer" Urbain Grandier mitgeführt wird, schließt sich im 3. Kap. eine ruhigere Szene an. Der Held Cinq-Mars erkennt aus den Worten des Abbé Quillet, daß Richelieu jedes Mittel recht ist, um die volle Autorität im Staate zu erlangen, und daß er nicht davor zurückschaudert, den unschuldigen Urbain Grandier, in dem er einen Gegner erblickt, in einem fadenscheinigen Prozesse verurteilen zu lassen. Im Kap. IV folgt die Schilderung des ungerechten Prozesses, den man Urbain macht. Die Darstellung der Gerichtsverhandlung ist in ihrer Komposition hervorragend gelungen. Abwechselnd schildert der Dichter den Verlauf der Sitzung und ihr Echo im Zuhörerraum. Eine unnötige Länge wird lediglich durch die Verlesung des Briefes, den Madelaine de Brou an Urbain gerichtet hat, in die Szene gebracht. Zu dieser Beschreibung stellt das fünfte Kapitel die organische Fortsetzung dar. Zu Anfang gibt Vigny allgemeine Erklärungen über den Charakter des Volkes in der damaligen Zeit überhaupt und im Saale im besonderen. Es wäre wirkungsvoller gewesen, wenn der Autor auf die Vorbemerkung verzichtet hätte und wenn der Leser aus dem folgenden Gespräch der Leute aus dem Volke das hätte herauslesen können, was in dieser Vorbemerkung steht. Die Aussage eines Kindes über die sich vor dem Gerichtsgebäude abspielenden Vorgänge bildet die wohlgelungene Überleitung zu der Szene, die sich auf der Straße abspielt. Kontrastwirkungen verleihen dieser Stelle eine hohe Wirkung. Die anschließend geschilderte Tat des Cinq-Mars, der Laubardemont mit dem glühenden Kreuz ein sichtbares Zeichen auf die Stirn brennt, ist glänzend motiviert, und die Verbrennung Urbains ist mit höchster dramatischer Kraft komponiert. Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Vigny in der Gestaltung der Affäre von Loudun, von unbedeutenden Mängeln abgesehen, seine hohe Kompositionskunst beweist. Doch hätte er sein Ziel, die ferneren Taten des Cinq-Mars verständlich zu machen, auch durch eine knappere Darstellung des Prozesses mit seinen Begleiterscheinungen erreichen können. Es scheint, als ob es sich bei der Schilderung der Pro-

zession oder bei der Gerichtssitzung um Einzelkonzeptionen des Dichters handelt, an deren Ausmalung er solche Freude hatte, daß er darüber die strenge Verbindung mit der Haupthandlung vergaß. Infolge der hervorragenden Gestaltungskunst Vignys werden aber diese Schilderungen nicht als überflüssig lang empfunden; sie wirken vielmehr als ein glänzender Beitrag zur Darstellung der Zustände der Zeit.

Eine ähnliche Abschweifung stellt der erste Teil von Kap. XX dar. Vigny schildert dort eine Zusammenkunft im Salon der Marion de Lorme. Auch in diesem Falle ist dem Autor die Komposition des Kapitels hervorragend gelungen. Doch die Verknüpfung mit der Haupthandlung ist nicht eng genug. Die Schilderung des Salons trägt weder zur Förderung der Handlung noch zu ihrer Motivierung bei. Zwar tagt die Gesellschaft in dem gleichen Gebäude, in dem die Versammlung der Verschwörer stattfindet, zwar verweilt auch de Thou im Kreise der berühmten Literaten, aber damit sind die Beziehungen zur Handlung schon erschöpft. An der bis ins Einzelne gehenden Ausmalung dieser Szene erkennen wir die Absicht Vigny's, uns eine eingehende Schilderung vom Leben und Treiben in einem solchen Salon zu geben. Seine Art, die Gesellschaft zu sehen, spiegelt sich vielleicht am deutlichsten in der Beschreibung der *Carte du Tendre* wider: Scudéry se leva d'un air fanfaron et pédantesque et, déroulant sur la table une sorte de carte géographique ornée de rubans bleus, il démontra lui-même les lignes d'encre rose qu'il y avait tracées.

«Voici le plus beau morceau de la *Clélie*, dit-il; on trouve généralement cette carte fort galante, mais ce n'est qu'un simple enjouement de l'esprit, pour plaire à notre petite *cabale* littéraire. Cependant, comme il y a d'étranges personnes par le monde, j'appréhende que tous ceux qui la verront n'aient pas l'esprit assez bien tourné pour l'entendre. Ceci est le chemin que l'on doit suivre pour aller de *Nouvelle-Amitié à Tendre;* et remarquez, messieurs, que, comme on dit Cumes sur la mer Tyrrhène, on dira *Tendre-sur-Inclination*, *Tendre-sur-Estime et Tendre-sur-Reconnaissance*. Il faudra commencer par habiter les villages de *Grand-Cœur, Générosité, Exactitude, Petits-Soins, Billet-Galant*, puis *Billet-Doux!* . . .

Oh! c'est du dernier ingénieux! criaient Vaugelas, Colletet et tous les autres.

Et remarquez, poursuivait l'auteur, enflé de ce succès, qu'il faut passer par *Complaisance et Sensibilité*, et que, si l'on ne prend cette route, on court le risque de s'égarer jusqu'à *Tiédeur, Oubli*, et l'on tombe dans le lac *d'Indifférence.*

Délicieux! délicieux! galant *au suprême!* s'écriaient tous les auditeurs. On n'a pas plus de génie!» (II, 56). Bei den übrigen in die Handlung eingeschalteten Bildern gelingt Vigny die Verknüpfung mit der Haupthandlung besser. So sind beispielsweise die Beschreibung des Kampfes (Kap. X) oder des Duells (Kap. IX) Meisterleistungen.

Kap. X zeigt den König und Richelieu in ihrem Verhalten bei der Erstürmung von Perpignan. Vigny wendet die Aufmerksamkeit des Lesers weniger dem Kampfe selbst zu als vielmehr den Gedanken und Gefühlen der beiden Staatsmänner. Die Kampfhandlungen sind nur das Mittel zur Erklärung der Charaktereigenschaften Ludwigs und Richelieus. Darin liegt die Bedeutung dieser Szene. Das Erscheinen Henri d'Effiats zu Schluß des Kapitels und seine Bekanntmachung mit Richelieu durch den Führer der leichten Reiterei stellt eine letzte Steigerung dar.

Ähnlich vermittelt die Schilderung des Duells (Kap. IX) dem Leser ein glänzendes Bild gewisser Charaktereigenschaften, wie Mut und Güte, die Cinq-Mars beseelen. Die anschließende Schilderung der Erstürmung der Festung durch die leichte Reiterei ist ein ebenso wichtiger Bestandteil der Handlung. Cinq-Mars hat durch seine Unerschrockenheit als Zentralfigur hervorragenden Anteil an dem schönen Erfolge der kleinen Truppe. Die zahlreichen kleineren Episoden, die überall eingestreut sind, haben, wie diese letzten Schilderungen, mehr bindenden als trennenden Charakter. Sie werden daher an anderer Stelle eingehender zu würdigen sein.

Durch die Fülle und Mannigfaltigkeit der eingeschalteten Einzelschilderungen und Episoden gleicht die Handlung einem Mosaik von bunten Bildern, in allen möglichen schillernden Farben gezeichnet. Niemals können wir lange bei demselben Bild verweilen. Nur einen kurzen, dafür aber um so nachhaltigeren Eindruck erhalten wir und werden dann zu einer neuen Erscheinung weitergeführt. Die Aufeinanderfolge von Einzel- und Massenszenen, von Personenanalyse und Darstellung großer Ereignisse wie von Kämpfen und Prozessen, die Gegenüberstellung weltlicher und religiöser Szenen und anderes bringt wirkliches Leben in den Roman. Dazu

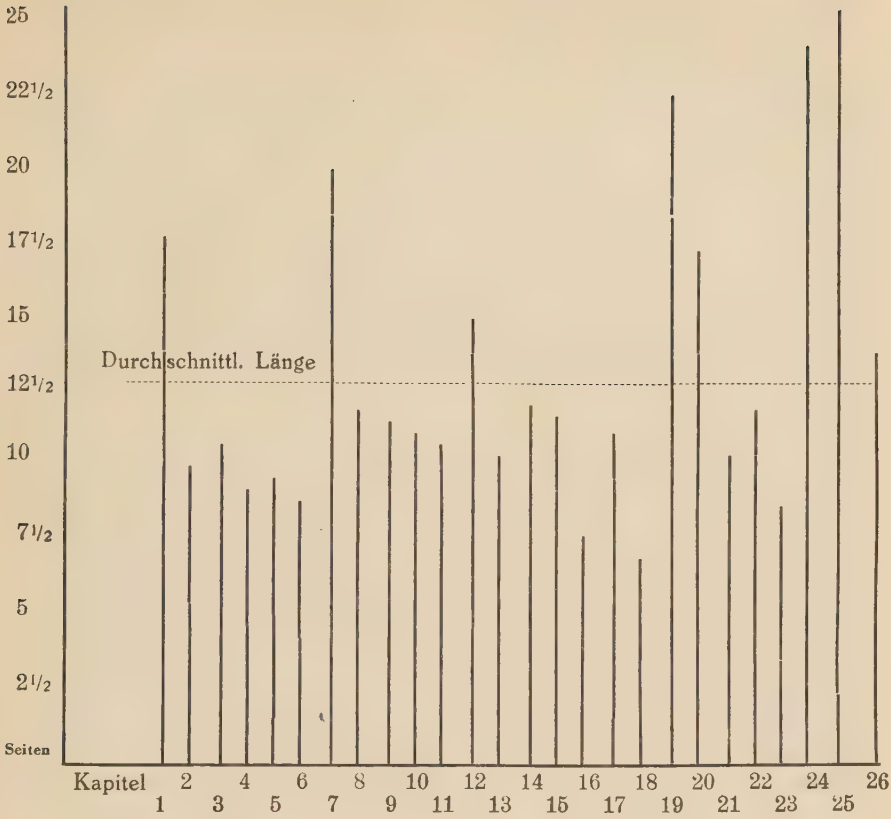
kommt, daß die Übergänge von Szene zu Szene wohl gelungen und dauernd variiert sind; sei es, daß der Autor selbst durch seine Schilderung von Episode zu Episode überleitet, sei es, daß er durch Nebenpersonen wie einen Diener, der die Ankunft des Königs meldet usw. oder aber sei es, daß er durch die Hauptpersonen selbst den Übergang findet, indem diese sich von Ort zu Ort oder aber in einer anderen Gesellschaft begeben. In den weitaus meisten Fällen ist es Vigny auch gelungen, alles so anzuordnen, daß es in direkter Beziehung zur Haupthandlung steht. Unnütze Reflexionen hat er sich kaum zuschulden kommen lassen, wenn wir von den allgemeinen Betrachtungen, die er häufig zu Beginn von Kapiteln angewandt hat, oder aber von den häufig eingeflochtenen Selbstgesprächen, die uns heute nicht mehr als so künstlerisch wertvoll erscheinen, absehen. Wenn ihm auch, wie oben erwähnt, in einigen Fällen die Motivierung ausgedehnter Szenen nicht so gelungen ist, daß sie sich direkt in die Handlung einfügen, so werden wir uns doch niemals dazu verleiten lassen, von dem Roman als von einem „mélodrame brutal“[30] zu reden. Bei der Gesamtbetrachtung müssen wir vielmehr in erster Linie die überwiegende Anzahl hervorragend gelungener Szenen und Episoden im Auge haben, die die nicht so gut gelungenen Stellen an Zahl wie an Umfang bei weitem überragen. Damit kommen wir zu dem Ergebnis, daß die Ökonomie des Romans, in seiner Gesamtheit wohlgelungen ist.

3. Strenge Maßverhältnisse.

Schon bei der Betrachtung der äußeren Form des Romans kommen wir zu dem Ergebnis, daß Vigny ein harmonisch gegliedertes Ganzes erstrebte. Er stellte den gewaltigen Stoff des Romans in zwei Bänden zu je dreizehn Kapiteln dar. Das bedeutet bei einem Gesamtumfang von 330 Seiten eine durchschnittliche Länge von 12 ½ Seiten für jedes Kapitel. Wie weit sich Vigny daran hält und wie weit er davon abweicht, erkennen wir aus folgender schematischen Übersicht:

---

30 Lanson, a.a.O. S. 954.



Diese Darstellung zeigt uns das Streben des Autors nach Harmonie. Die Mehrzahl der Kapitel kommt an die mittlere Länge von 12½ Seiten heran. Nur wenige Kapitel überschreiten durch ihre große Ausdehnung den Durchschnitt beträchtlich. Aber auch in der Verteilung dieser überdurchschnittlich langen Kapitel erkennen wir System, verspüren wir einen gewissen Rhythmus. Es ist nämlich auffällig, daß die längeren Kapitel jeweils in bestimmten Abständen voneinander auftreten. So folgen dem langen Kapitel I fünf kürzere, dem Kapitel VII vier kürzere, dem Kapitel XII sechs kürzere und dem Kapitel XIX wiederum vier kürzere. Als Besonderheit ist für den Schluß des Romans die Aufeinanderfolge von drei überdurchschnittlich langen Kapiteln festzustellen. Auch das ist Absicht Vignys: denn dadurch wird ein ruhiger Abschluß des Romans gefunden, der durch den häufigen Wechsel der verhältnismäßig kurzen Kapitel etwas unruhig wirkt. Der Schluß läßt sich

mit einem Musikstück vergleichen, dessen Wirkung durch einige wuchtige und breite Schlußakkorde verstärkt wird. Zweifellos sind für die Gliederung in die einzelnen Kapitel kompositionelle Erwägungen entscheidend gewesen; denn sonst hätten beispielsweise Kapitel IV und V oder Kapitel XII und XIII eine Einheit bilden können, während man andererseits Kapitel XXIV bequem hätte in zwei Teile zerlegen können. Dann aber hätte die erste Hälfte ein sehr kurzes Kapitel abgegeben. Die Motive, die Vigny zu den jeweiligen Einschnitten veranlaßten, sind verschieden. Meist hat er sich bei der Kapiteleinteilung vom Ortswechsel leiten lassen, wobei er selbst häufig genug eine fortlaufende Handlung auf zwei Kapitel verteilt.

4. Die Stoffverteilung über die einzelnen Kapitel.

Der äußerliche Rhythmus, gegeben durch die Gliederung des Romans in längere Kapitel, auf die jeweils eine Anzahl von kürzeren folgt, findet sein Spiegelbild in der Struktur des Romans. So dient z.B. das überlange Kapitel I zur Einführung der Personen und ihrer Beschreibung. Es wird dadurch gleichsam zur Basis der fünf folgenden Kapitel. Ganz ähnlich bildet Kapitel VII die Basis für die folgenden kürzeren Kapitel; denn hier wird eine genaue Exposition der Personen und ihrer Ideen gegeben, die die nachfolgenden Kapitel erst verständlich macht.

Seinem Gesamtaufbau nach läßt sich der Roman deutlich in vier Abschnitte zerlegen:

1. die gesonderte Darstellung der Gegner mit ihren gegenseitigen Bestrebungen bis zu ihrem Zusammentreffen bei Ludwig, wo sie sich zum ersten Male näher kennen lernen. Dieser Teil zerfällt in zwei Unterabschnitte:

   a) Cinq-Mars: seine Absichten und Pläne (Kapitel I—VI),

   b) Richelieu: seine Absichten und Pläne (Kapitel VII—X).

Im ersten Falle fällt also die innere Struktur genau mit dem äußeren Bau zusammen, der, wie das Schema zeigt, ein langes und fünf kürzere Kapitel umfaßt. Im zweiten Falle erstreckt sich der äußere Bau auf einen Abschnitt mehr als wir nach der inneren Struktur erwarten sollten; doch diese kleine Verschiebung fällt nicht so sehr in die Wagschale, weil ja die Kapitel VII—XVIII in ihren Längenabmessungen alle ziemlich gleich sind und weil Kapitel XII seine Nebenkapitel nur um ein Geringes an Länge

übertrifft. Hier liegt also der innere Einschnitt nicht, wie wir nach der äußeren Struktur erwarten sollten, zwischen den Kapiteln XI und XII, sondern zwischen X und XI.

2. der Beginn der erbitterten Gegnerschaft der Rivalen und die Erfolge des Cinq-Mars, der in der Gunst des Königs steht. (Kapitel XI—XVIII). Dieser Teil ist einheitlich und fällt in seiner inneren Struktur genau mit dem äußeren Aufbau zusammen, da er vor dem langen Kapitel XIX zu Ende geht.
3. die Zeit der eintretenden Rückschläge in den Unternehmungen des Cinq-Mars und das Heranreifen der Früchte Richelieus (Kapitel XVII—XXIII). Tatsächlich bringt jedes dieser Kapitel neue Enttäuschungen für Cinq-Mars. Hier wird der Leser systematisch auf das Ende vorbereitet, soweit das nicht schon durch die häufig eingestreuten düsteren Prophezeiungen, Träume, Ahnungen usw. geschehen ist.
4. das Ende des Unternehmens des Cinq-Mars, eingeleitet durch den Brief der Königin, mit der Hinrichtung als Ausklang (Kapitel XXIV — XXVI). Dieser letzte Teil des Romans steht, wie erwähnt, mit seinen überlangen Kapiteln als gewaltiger Abschluß da.

In ganz ähnlicher Weise steht auch die äußere Einteilung des Romans in zwei Bände in direktem Verhältnis zu seiner Struktur. Das hat schon Sander erkannt. Er schreibt: „Der Roman zerfällt in zwei Teile. Im ersten gibt Vigny die Exposition und zeigt, wie Cinq-Mars dazu gelangt, Richelieu, den Freund seines verstorbenen Vaters, durch den er an den Hof Ludwigs gerufen wird, zu hassen, und wie er den Entschluß faßt, das Ziel seines Ehrgeizes nur mit Hilfe des Königs zu erstreben. Statt einen gefügigen Gehilfen und Spion bei dem wankelmütigen Fürsten zu haben, muß der Kardinal sehen, wie Cinq-Mars sich zum vergötterten Günstling Ludwigs emporschwingt. Der zweite Teil des Romans bietet die Geschichte der Verschwörung, die Cinq-Mars angezettelt, um den Minister zu stürzen."[31].

5. Der Einsatz und seine technische Gestaltung.

Die Kapiteleinsätze haben im Roman eine sehr wichtige Aufgabe zu erfüllen. Sie bilden innerhalb des Gesamtwerkes Punkte, durch deren eindrucksvolle Darstellung das Interesse des Lesers

31 Sander, Leben und Werke A. de Vignys S. 9.

am weiteren Verlauf der Handlung geweckt werden soll. Der Autor muß sich daher bemühen, in den Einsatz eine möglichst große Spannkraft zu legen, um nicht den Wert des betreffenden Kapitels herabzumindern. Die gewünschte Wirkung kann er in hervorragender Weise durch den dramatischen Einsatz erreichen. Dort werden die Träger der Handlung in einer Unruhe oder einem Gespräch gezeigt, dessen Zusammenhänge sich der Leser nicht ohne weiteres erklären kann; er wird davon aber so gepackt, daß er erfahren möchte, wie die Personen in die betreffende Situation geraten sind, oder wie das Gespräch enden wird. Es ist auffällig, daß dem Roman *Cinq-Mars*, der so ungemein reich an dramatischen Elementen ist, diese Art des Einsatzes zu Beginn eines Kapitels vollkommen fehlt. Umso häufiger wird sie dagegen zu Beginn von Episoden angewandt: «Arrête!» ruft eine Stimme, als sich der Wagen Bassompierres im Walde befindet. Ein Pistolenschuß fällt. Man hält an (I. 37). Was ist geschehen? fragt der erregte Leser. Nach und nach erhält er Auskunft darüber, wer den Wagen zum Stehen gebracht hat, und welches die Motive der Tat sind. Ganz ähnlich verhält es sich mit der Episode, die zwei Männer in den Pyrenäen zeigt. Sie werden verfolgt. Welche Personen haben wir vor uns, und wie sind sie in diese Situation hereingeraten? Das sind Fragen, die den Leser beunruhigen und über die er ganz allmählich Auskunft erhält: Ce fut dans cet étroit sentier, sur le *versant* de France, qu'environ deux mois après les scènes que nous avons vues se passer à Paris, deux voyageurs venant d'Espagne s'arrêtèrent à minuit, fatigués et pleins d'épouvante. On entendait des coups de fusil dans la montagne.

«Les coquins! comme ils nous ont poursuivis! dit l'un d'eux; je n'en puis plus! sans vous j'étais pris . . .». Erst im Verlaufe der Unterhaltung erfahren wir, daß es sich um Jacques und Fontrailles handelt, die sich nach Spanien begeben hatten, um von dort Verstärkungen für Cinq-Mars heranzuholen (II, 82). Nicht anders verhält es sich bei der Ankunft des Cinq-Mars in Loudun. In den Straßen drängen sich die Menschen, deren Unruhe auf etwas ganz Besonderes hindeutet. Doch dauert es lange, bis Licht in das Dunkel geworfen wird. Aus den lebhaften Gesprächen der versammelten Personen erfährt der Leser allmählich, was in Loudun vor sich geht (I, 42 ff.).

Demgegenüber wirkt der temporale Einsatz ziemlich blaß und farblos. Er gibt den zeitlichen Unterschied zwischen einem

Ereignis, das vorausgeht und einem anderen, das geschildert werden soll, an: A présent que la procession diabolique est entrée dans la salle de son spectacle, . . . voyons ce qu'avait fait Cinq-Mars au milieu des spectateurs en émoi (I, 50). Dieser einfache Übergang wird von Vigny sehr gern gebracht, wie die Anwendung in den Kapiteln XX, XXI und XXVI zeigt. Alle diese Beispiele unterscheiden sich lediglich durch die Wahl des zeitlichen Begriffs voneinander. Während er im Kapitel XX ziemlich unbestimmt ist, nimmt er im darauffolgenden Kapitel festere Formen an. Zur Veranschaulichung will ich diese beiden Einsätze hier anfügen:

A peu de temps de là, *un soir*, au coin de la place Royale, près d'une petite maison assez jolie, on vit s'arrêter beaucoup de carrosses (II, 54). Viel schärfer umrissen ist dagegen die Formulierung: C'était *le lendemain* de l'assemblée qui avait eu lieu chez Marion de Lorme. Une neige épaisse couvrait les toits de Paris (II, 71). Diesem Einsatz ist der folgende außerordentlich ähnlich: *Le jour même* du cortège sinistre de Lyon et durant les scènes que nous venons de voir, une fête magnifique se donnait à Paris (II, 150).

In enger Beziehung hierzu steht der historische Einsatz. In seiner Wirkung übertrifft er den oben genannten bei weitem, falls es dem Dichter gelingt, ein inhaltvolles Bild der Zeit zu malen. Es ist nicht weiter verwunderlich, daß in einem historischen Roman historische Einsätze nicht selten sind. Es zeugt von der Plastik der Darstellung, wenn es der Autor versteht, die weiter zurückliegenden Ereignisse durch den Vergleich mit seiner Zeit zu veranschaulichen. Dieser Fall liegt vor, wenn Vigny schreibt, daß die Zeit, die er schildern will, noch voller Unordnung war, daß sie reich war an „unwissenden und verbrecherischen" wie an „gelehrten und tugendhaften" Prälaten (II, 41). Der gegenwärtige Zustand, der eine Reinigung darstelle, so fährt der Dichter fort, sei das Werk Ludwigs XIV. und der französischen Revolution. Den historischen Einsatz finden wir außerdem im Kapitel XIX. Dort genügt Vigny die Krankheit des Königs, um auf die Stellung Ludwigs im Staate einzugehen: Cependant la maladie du Roi jetait la France dans un trouble que ressentent toujours les États mal affermis aux approches de la mort des princes. Quoique Richelieu fût le centre de la monarchie, il ne régnait pourtant qu'au nom de Louis XIII, et comme enveloppé de l'éclat de ce nom qu'il avait agrandi . . . (II, 32).

Daneben steht der geographische Einsatz. Er hat die Aufgabe zu erfüllen, den Leser in wenigen Worten mit den Schönheiten einer ihm unbekannten Landschaft vertraut zu machen und ihn sogleich in alle notwendigen Einzelheiten, die für das weitere Verständnis der Handlung von Bedeutung sein können, einzuweihen. Das ist Vigny an einer Stelle in hervorragender Weise gelungen. Zur Veranschaulichung will ich das Beispiel hier anführen: Au milieu de cette longue et superbe chaîne des Pyrénées qui forme l'isthme crénelé de la Péninsule, au centre de ces pyramides bleues chargées de neige, de forêts et de gazons, s'ouvre un étroit défilé, un sentier taillé dans le lit desséché d'un torrent perpendiculaire; il circule parmi les rocs, se glisse sous les ponts de neige épaissie, serpente au bord des précipices inondés, pour escalader les montagnes voisines d'Urdos et d'Oloron, et, s'élevant enfin sur leur dos inégal, laboure leur cime nébuleuse, pays nouveau qui a encore ses monts et ses profondeurs, tourne à droite, quitte la France et descend en Espagne (II, 81). Es ist kaum möglich, in so wenigen Worten eine noch farbenfreudigere Zeichnung einer Landschaft zu geben. Unser Interesse wird durch diese Schilderung so erregt, daß wir auf die weitere Erzählung gespannt sind. Gegenüber dieser Darstellung verblaßt das Bild, das das XXV. Kapitel eröffnet, ein wenig. Der Grund liegt in der Wahl des Gegenstandes, des alten Schlosses, das trotz seiner Schönheit dem Dichter nicht so viele Möglichkeiten bietet, seine Gestaltungskraft zu zeigen, wie das bei der Darstellung der Landschaft der Fall ist.

Überraschend häufig finden wir bei Vigny den unmittelbar anknüpfenden Einsatz, der die Fortführung von Gedanken oder Ereignissen darstellt, die im Schluß des vorhergehenden Kapitels bereits angedeutet waren. In allen diesen Fällen werden wir danach fragen müssen, ob ein Einschnitt gerade an dieser Stelle seine Berechtigung hat und wodurch es dem Schriftsteller gelingt, trotz der Verteilung der Handlung über zwei Kapitel dem Leser ein abgerundetes Bild der Handlung zu vermitteln. Wir hatten bereits in einem früheren Abschnitt darauf hingewiesen, daß sich Vigny bei der Gliederung des Romans in eine Reihe von Kapiteln stark von dem Streben nach Harmonie hat leiten lassen und daß in erster Linie der Wechsel des Ortes maßgebend war für die jeweilige Abgrenzung. Da nun aber der Wechsel des Ortes nicht immer mit dem der Handlung zusammenfällt, mußte der

Dichter notgedrungen in solchen Fällen die Handlung durch den neuen Kapitelbeginn zerreißen. Die folgenden Beispiele werden zeigen, wie es ihm aber trotzdem gelingt, auch diese Einsätze spannend zu gestalten. Kapitel IV war damit beendigt worden, daß die Richter, durch das unerwartete Auftreten der Jeanne de Belfiel beunruhigt, beschließen, die Sitzung auf eine halbe Stunde zu vertagen. Der Anfang von Kapitel V bildet die direkte Fortsetzung hierzu. Die Spannung erzeugt Vigny durch die Bemerkung, der Prozeß habe die allgemeine Aufmerksamkeit so wachgehalten, daß sich keine Unterhaltung anknüpfen konnte: L'intérêt non suspendu de ce demi-procès, son appareil et ses interruptions, tout avait tenu l'esprit public si attentif que nulle conversation particulière n'avait pu s'engager (I, 69). Wenn aber die Menschenmenge im Saale durch die Ereignisse so stark in Spannung gehalten wird, ist es klar, daß dieses Moment sich auch auf den Leser übertragen muß. Auf ganz andere Art wird Kapitel VI eingeleitet. Zwar treffen wir dort dieselben Personen wieder, die schon am Schluß des voraufgegangenen Kapitels da waren, aber durch das Dazwischentreten des Grandchamp wird die Handlungsweise des Cinq-Mars in eine vom Leser nicht erwartete neue Richtung gelenkt. Grandchamp faßt plötzlich seinen Herrn am Ärmel und führt ihn aus der Menschenmenge heraus. Cependant Cinq-Mars, au milieu de la mêlée que son emportement avait provoquée, s'était senti saisir le bras gauche par une main aussi dur que le fer, qui, le tirant de la foule jusqu'au bas des degrés, le jeta derrière le mur de l'église . . . (I, 78). Dieser Einsatz bildet den Übergang von der Massen- zur Einzelszene. Er erhält eine besondere Färbung durch die Überraschung, die die Tat des Dieners für Cinq-Mars darstellt. Wieder anders ist die Wirkung in den Kapiteln VIII und XII. Zum Schluß von Kapitel VII heißt es: Ce fut dans cet équipage que le premier ministre se rendit en peu de jours à Perpignan. La dimension de la litière obligea plusieurs fois de faire élargir des chemins et abattre les murailles . . Nous avons cherché en vain avec beaucoup de soin quelque manuscrit des propriétaires . . . et nous avouons ne l'avoir pu trouver (I, 104). Die Fortsetzung zu Beginn von Kapitel VIII lautet: Le pompeux cortège du Cardinal s'était arrêté à lentrée du camp. Ganz ähnlich ist der Übergang von Kapitel XVI zu Kap. XVII: «Encore une fois, je vous parlerai longuement en revenant de chez la Reine. Mais dépêchez-vous, il est dix heures bientôt. — J'y

vais avec vous,» dit de Thou en le faisant entrer dans son cabinet, où se trouvaient le comte du Lude et Fournier. Et il passa lui-même dans un autre appartement (II, 13). Der Einsatz des neuen Kapitels lautet: La voiture du grand écuyer roulait rapidement vers le Louvre, lorsque . . . (II, 14). Hier ist also der Endeffekt ähnlich wie im vorher zitierten Beispiel. Den Beginn des Kapitels bildet die Ausführung des Entschlusses, den Cinq-Mars und de Thou zu Ende des vorhergegangenen Kapitels gefaßt haben.

Eine hohe Wirkung erzielt Vigny auch durch die Anwendung des vergleichenden Einsatzes. Wir treffen ihn zweimal an. Hierbei knüpft der Verfasser an das voraufgegangene Kapitel an, faßt dessen Wesen in einem markanten Satze zusammen und setzt dem gegenüber in ebenso knapper Form das Wesen des zu behandelnden Kapitels. Er regt dabei die Phantasie des Lesers am stärksten an, wenn er, wie das im Kapitel XV geschieht, in den Vergleich einen Kontrast hineinlegt: Tandis qu'un prince était ainsi rassuré avec peine par ceux qui l'entouraient, et leur laissait voir un effroi qui pouvait être contagieux pour eux, une princesse, plus exposée aux accidents, plus isolée par l'indifférence de son mari, plus faible par sa nature et par la timidité qui vient de l'absence du bonheur, donnait de son côté l'exemple du courage le plus calme et de la plus pieuse résignation, et raffermissait sa suite effrayée: c'était la Reine (I, 184). Sehr stark klingt hieran an der Einsatz von Kapitel XVI. Allerdings erhält dieser durch den kurzen zeitlichen Begriff der Einleitung „pendant cette même matinée" noch eine besondere Note. Sonst aber ist auch diesmal die Bezugnahme auf das, was im Vorhergehenden geschildert war, wieder deutlich: Pendant cette même matinée dont nous avons vu les effets divers chez Gaston d'Orléans et chez la Reine, le calme et le silence de l'étude régnaient dans un cabinet modeste d'une grande maison voisine du palais de Justice (II, 7). Wir sehen an diesem Beispiele, wie sehr Vigny es versteht, die einfachsten Vergleiche durch hervorragende Kontrastwirkungen farbig zu gestalten.

An einer Stelle findet Vigny einen Einsatz, der von außerordentlicher Wirkung ist und den ich den sentenzenhaften Einatz nennen möchte. Dort stellt der Autor ein psychologisches Problem an die Spitze. Da wir annehmen müssen, daß alles in Verbindung zum Ganzen seine Berechtigung haben muß, sind wir gespannt, wie die praktischen Auswirkungen dieses Problems am

Helden veranschaulicht werden. Vigny schreibt: Il est des moments dans la vie où l'on souhaite avec ardeur les fortes commotions pour se tirer des petites douleurs; des époques où l'âme, semblable au lion de la fable et fatiguée des atteintes continuelles de l'insecte, souhaite un plus fort ennemi et appelle les dangers de toute la puissance de son désir. Cinq-Mars se trouvait dans cette disposition d'esprit, qui naît toujours d'une sensibilité maladive des organes et d'une perpétuelle agitation du cœur (I, 116). Diese Art des Einsatzes kommt dem rein dramatischen sehr nahe. Es ist eine indirekte Methode der Darstellung, da sie das Problem an die Spitze stellt und zeigt, wie es in seiner Ausführung aussieht.

Ganz außerordentlich charakteristisch für die Vigny'sche Darstellungskunst ist der subjektive Durchbruch im Einsatz. Bei dieser Art des Einsatzes wendet sich der Autor direkt an den Leser, redet ihn an und wird gleichsam sein Führer bei der folgenden Schilderung. Die Art der Anrede weist jedoch wieder zahlreiche Varianten auf. Mit einer Frage wird unsere Erzählung eingeleitet: Connaissez-vous cette contrée que l'on a surnommeé le jardin de la France, ce pays où l'on respire un air si pur dans les plaines verdoyantes arrosées par un grand fleuve? Si vous avez traversé . . . (I, 23). Der Leser wird sogleich zum Nachdenken gezwungen. Kennt er diese Gegend mit ihren Schönheiten, dann ist er über die farbenprächtige Schilderung einer Landschaft erfreut, die ihn selbst tief beeindruckt hat, und an die ihn vielleicht manche unvergeßlichen Erlebnisse knüpfen, kennt er sie aber nicht, so wird er durch die Frage so neugierig gemacht, daß er mit Ungeduld darauf wartet, Näheres zu erfahren. Immer ist also die Wirkung eines solchen Beginns eindrucksvoll.

Bei der Einleitung durch eine rhetorische Frage kann die Wirkung des Einsatzes ebenso groß sein. Kapitel XXIII beginnt: Qui de nous n'a trouvé du charme à suivre des yeux les nuages du ciel? Qui ne leur a envié la liberté de leurs voyages au milieu des airs . .? (II, 93). Das sind des Autors eigene Erlebnisse, die er in diesen Worten mit solcher Begeisterung zum Ausdruck bringt. Sie machen einen tiefen Eindruck auf den Leser. Eine ebenso persönliche Note trägt der Beginn von Kapitel VII. Und doch unterscheidet sich dieser Einsatz in seiner Gestaltung wieder völlig von dem oben erwähnten: Laissons notre jeune voyageur endormi. Bientôt il va suivre en paix une grande et belle route. Puisque

nous avons la liberté de promener nos yeux sur tous les points de la carte, arrêtons-les sur la ville de Narbonne (I, 86). Hier tritt das direkte Anredemotiv nicht so stark in den Vordergrund. Dafür wirkt der Einsatz eher wie eine Mitteilung des Autors an den Leser, ich möchte sagen, wie eine Regiebemerkung. Ein weiteres Beispiel für die Einleitung in Form einer Regiebemerkung liegt zu Beginn von Kapitel XIV. vor. In ganz deutlicher Form proklamiert dort Vigny die Rechte, die er bei der Darstellung der Handlung für sich in Anspruch nehmen will. Er beruft sich dabei auf Shakespeare, der in seinen Tragödien ausrufe: Que d'une vitesse égale à celle de la pensée, la scène vole sur une aile imaginaire . . . figurez-vous le roi sur l'Océan, suivi de sa belle flotte; voyez-le, suivez-le. Dann fährt er selbst stolz fort: Nous allons user des mêmes droits sans avoir le même génie . . . nous passerons tout à coup l'espace de deux cents lieues et le temps de deux années (I, 171).

Interessant ist für uns die Feststellung, daß Vigny in zwei Fällen, nämlich zu Beginn von Kapitel I und VII, von dem subjektiven Durchbruch zu einer nahezu geographischen Darstellung überleitet, die uns wichtig genug erscheint, an dieser Stelle festgehalten zu werden; denn Vigny hat in ihrer Anlage großes Geschick bewiesen. Im ersten Falle berichtet er von der Landschaft Touraine. Sie wird von der Loire durchflossen. Diesem Strom wendet Vigny nun die ganze Aufmerksamkeit des Lesers zu. Er folgt ihm bis zu einer gewissen Stelle, wo der Ort Chambord liegt. In der Nähe des Ortes erhebt sich als besonders markanter Punkt das Schloß. Dort bleibt der Dichter stehen und berichtet von seiner Einrichtung und seinen Bewohnern. Im zweiten Falle spricht er zunächst allgemein von der Landschaft am Mittelländischen Meer. Danach wendet er sich speziell der Stadt Narbonne zu; er führt uns in eine bestimmte Straße, hält in dieser Straße vor einem bestimmten Hause an und gibt eine Schilderung davon, was sich in einem Saale dieses Gebäudes abspielt. Wir erkennen ganz deutlich die von Vigny angewandte Technik. Sie besteht darin, den Begriff langsam zu verengern, und dadurch den Gegenstand, über den berichtet werden soll, zu etwas Größerem und Weiterem in Beziehung zu setzen.

6. Der Schluß und seine technische Gestaltung.

Bereits im voraufgegangenen Kapitel mußten wir in Verbindung mit dem unmittelbar anknüpfenden Einsatz den Kapitelschluß

erwähnen. Auf die eigentliche Struktur des Schlusses konnten wir dabei jedoch noch nicht eingehen. Untersuchen wir die einzelnen Schlüsse genauer, so kommen wir zu einer deutlichen Zweiteilung in:

1. steigende Schlüsse, d. h. solche Schlüsse, in denen noch ein beträchtlicher Teil von Spannung liegt.
2. fallende Schlüsse. Bei diesen klingt die vorher gespannte Handlung in einem Moment der Ruhe langsam aus.

Auf diesen Gegensatz in der Gestaltung der Schlüsse weist übrigens Walzel schon hin, wenn er vom Schluß mit dem „pfeilartig zugespitzten Ende" und dem Schluß mit dem „dämpfenden Ausklang" spricht[32]. An einigen Beispielen möchte ich veranschaulichen, auf welche Art und Weise es Vigny gelingt, im Schlußgedanken eine hohe Wirkung zu erzielen: Gegen Ende von Kapitel XVI finden wir de Thou in höchster Verwirrung. Plötzlich tritt Cinq-Mars in sein Zimmer. Der junge Rechtsgelehrte hofft, durch seinen Freund endlich Klarheit über die Vorgänge zu erhalten, die sich auf der Straße abspielen: «Je vous expliquerai ce bruit, répondit Cinq-Mars un peu embarrassé. A présent, si vous m'aimez, habillez-vous pour m'accompagner à la toilette de la Reine. — Je vous ai promis bien de l'aveuglement, dit le conseiller; cependant il ne peut se prolonger plus longtemps, en bonne foi . . . — Encore une fois, je vous parlerai longuement en revenant de chez la Reine. Mais dépêchez-vous, il est dix heures bientôt. — J'y vais avec vous, dit de Thou en la faisant entrer dans son cabinet, où se trouvaient le comte du Lude et Fournier. Et il passa lui-même dans un autre appartement (II, 13). In diesem Falle wird dadurch Spannung in den Schluß gelegt, daß Cinq-Mars seinen Freund in der hilflosen Lage läßt. De Thou muß sich mit dem Hinweis des Cinq-Mars zufrieden geben, später genauere Auskunft über die Dinge zu erhalten, die sich ereignet haben. Gleichzeitig wird aber durch den Hinweis des Cinq-Mars erreicht, daß der Leser auf den Inhalt des Gesprächs zwischen den beiden Freunden, das später stattfinden soll, neugierig gemacht wird. Ganz ähnlich liegen die Dinge am Ende von Kapitel IX, wo die Soldaten, an deren Spitze Cinq-Mars gekämpft hat, beschließen, ihn dem Könige vorzustellen. Auch hier wird, wie im voraufgegangenen Beispiel, die Aufmerksamkeit im Schlußgedanken auf etwas Zukünftiges gelenkt. Als deutlichstes Beispiel dieser

[32] Walzel a.a.O. S. 221.

Gattung möchte ich endlich das allerletzte Kapitel des Romans erwähnen, das in einer Art Vision des Dichters in die ferne Zukunft weist. Während aber die vorauf erwähnten Beispiele sich in ihren Hinweisen auf Dinge bezogen, die im weiteren Verlauf des Buches berichtet werden sollen, deutet hier Vigny in die geschichtliche Zukunft und zieht einen gewagten Vergleich zu englischen Verhältnissen: «Puisque ce Richelieu ne voulait que le pouvoir, que ne l'a-t-il donc pris par le sommet, au lieu de l'emprunter à une faible tête de Roi qui tourne et qui fléchit? Je vais trouver un homme qui n'a pas encore paru, et que je vois dominé par cette misérable ambition; mais je crois qu'il ira plus loin. Il se nomme Cromwell» (II, 164).

In ähnlicher Weise wird die Spannung zu Schluß eines Kapitels dadurch erregt, daß ein neues Ereignis, eine neue Episode noch eben eingeleitet wird, daß dieselbe aber erst im darauffolgenden Kapitel zu Ende geführt wird. In diesem Falle wird immer der Ortswechsel wichtig, wie wir bereits im Kapitel über unmittelbar anknüpfende Einsätze sahen. Eine oder mehrere Personen reisen zu einem anderen Orte. Der Leser ist neugierig zu erfahren, was ihnen dort bevorsteht. Doch gerade in diesem Augenblicke bricht die Handlung ab. Mit doppeltem Interesse wendet sich der Leser dem neuen Kapitel zu. Vgl. hierzu Kapitel I. Dort hält der Dichter die Spannung dadurch aufrecht, daß Cinq-Mars plötzlich abreist und die bange Frage Marie's, woher das Blut an seiner Hand kommt, nicht beantwortet. Von allerhöchstem Reize sind solche Schlüsse, in denen die Personen in einer Situation gelassen werden, aus der sie weder ein noch aus wissen. Ich möchte das an einem hierfür typischen Beispiel erläutern: Vous n'étiez donc pas avec nous dans le confessionnal? poursuivit Cinq-Mars avec anxiété, tandis que Marie tremblante se pressait contre son bras. — Eh quoi! dit l'abbé, n'avez-vous pas vu le scélérat à qui ils ont donné ma clef? — Non! qui? dirent-ils tous à la fois. — Le père Joseph! répondit le bon prêtre. — Fuyez! vous êtes perdu s'écria Marie (II, 80). Diese dramatische Szene ist von einer solchen Lebendigkeit, wie wir das im ganzen Roman nur selten wiederfinden werden. Anklänge daran haben wir in *„L'Espagnol"* oder in *„Les Méprises"*. Die Spannung wird dadurch erzeugt, daß die Handlung bis zum Schlusse anhält und daß keine berichtenden Worte des Autors mehr folgen, die noch etwas erklären oder hinzufügen.

In schroffem Gegensatz zu diesen Schlüssen, die noch ein hohes Moment von Spannung in sich bergen, stehen solche, denen die Ruhe, die Entspannung den Stempel aufdrückt. Kapitel VI klingt folgendermaßen aus: L'aubergiste, interdit, frappa trois fois de suite sur son front avec le bout du doigt en regardant Grandchamp, comme pour lui demander si son maître était aussi en délire. Celui-ci fit signe de sortir en silence; et, pour veiller pendant le reste de la nuit près de Cinq-Mars, profondément endormi, il s'assit seul dans un grand fauteuil de tapisserie, en exprimant des citrons dans un verre d'eau avec un air aussi grave et aussi sévère qu'Archimède calculant les flammes de ses miroirs (I, 85). Hier übt das Bild, das von dem getreuen Diener gezeichnet wird, eine beruhigende Wirkung aus. Dieses Bild ist die natürliche Fortentwicklung aus dem Vorhergegangenen. Dort war zuletzt alle Aufregung der Erkenntnis der tatsächlichen Verhältnisse gewichen. Schon dadurch wäre ein beruhigender Abschluß geschaffen worden. Dieser wird lediglich verstärkt durch die gleichgültige Beschäftigung, der sich Grandchamp hingibt. Analoga hierzu lassen sich in Menge finden. Vgl. den Schluß zu Kapitel XIV. Dort lesen die Königin und Marie nach dem aufregenden Gespräch in d'Urfés *Astrée*. Zum Schluß schlafen beide über ihrer Lektüre ein. Auf ähnliche Weise enden Kapitel VIII, XXIII, XXIV. Bemerkenswert ist, daß alle hier angeführten Beispiele mit allgemeinen Bemerkungen des Autors enden. Die eigentliche Handlung wird dort niemals bis zum Schluß durchgeführt. So hat diese Art des Schlusses genau die entgegengesetzte Wirkung wie die zuerst angeführte.

III. Die Bindung des Stoffes.

1. Die Gleichzeitigkeit der Handlung.

Dem Romanschreiber stehen bei der Darstellung von Ereignissen in ihrer zeitlichen Folge nicht die gleichen Mittel zur Verfügung wie beispielsweise dem Dramatiker. Dieser kann in der Szenenanweisung fordern, daß die Bühne in Ober- und Unterbühne, in Vorder- und Hinterbühne geteilt werden muß, um auf diese Weise Ereignisse, die sich zur gleichen Zeit abwickeln, auch gleichzeitig darstellen zu können. Das ist im Roman unmöglich. Der Schriftsteller muß deshalb nach anderen Mitteln suchen, um dem Leser ein ebenso plastisches Bild von zwei gleichzeitig stattfindenden Ereignissen zu geben wie er es beim Besuch eines Schauspiels haben würde.

Zweimal verwendet Vigny ein Darstellungsmittel, das er offenbar dem Dramatiker abgesehen hat und das wir bei der Darstellung eines Schauspiels als „Mauerschau" bezeichnen würden. Gleich im ersten Kapitel finden wir ein Beispiel dieser Art:

Cinq-Mars hat Abschied genommen von seinen Angehörigen und Bekannten. «Allons, que je vous voie à cheval, bel écuyer!» hatte die Mutter ihm noch nachgerufen, bevor sie sich vor Erschöpfung in einen Sessel niederfallen ließ. Die übrigen Bewohner des Hauses aber sind zu den Fenstern geeilt, um die Abschiedsgrüße mit dem jungen Ritter auszutauschen. Sie schildern, was sich unten abspielt: Il part au galop; c'est bon signe, dit en riant le maréchal. — Ah! Dieu! cria la jeune princesse en se retirant de la croisée. — Qu'est-ce donc? dit la mère. — Ce n'est rien, ce n'est rien, dit M. de Launay: le cheval de monsieur votre fils s'est abattu sous la porte, mais il l'a bientôt relevé de la main: tenez, le voilà qui salue de la route. — Encore un présage funeste! dit la marquise en se retirant dans ses appartements (I, 35). Auf diese Weise versteht es Vigny sehr geschickt, uns sowohl einen Einblick in die Vorgänge zu gewähren, die sich im Hause abspielen, als auch auf die Dinge, die sich draußen ereignen. Das Bindemittel zwischen beiden ist die Rede der Personen im Hause, die auf das draußen stattfindende Geschehen verweist.

Eine andere Szene, die uns ein Bild von „drinnen" und „draußen" gibt, finden wir im Kapitel *„Le Martyre":* Die Gerichtsverhandlung gegen Grandier ist beendet, und die Richter haben sich angeblich zurückgezogen, um über das Urteil zu verhandeln. Während die Menschenmenge im Gerichtsgebäude allerlei Vermutungen über das Urteil anstellt, ist ein kleines Kind an der Ecke des Saales bis zur Dachluke vorgedrungen, wo es ein Nest zu sehen glaubte. Bei dieser Gelegenheit hat es einen Blick nach draußen geworfen und schildert die sich dort abspielenden Vorgänge folgendermaßen: Oh! ma sœur, ma sœur, donne-moi la main pour descendre! — Qu'est-ce que tu vois donc? s'écria Martine. — Oh! je n'ose pas le dire; mais je veux descendre. Et il se mit à pleurer. Reste, reste, dirent toutes les femmes, reste, mon enfant, n'aie pas peur, et dis-nous bien ce que tu vois. — Eh bien, c'est qu'on a couché le curé entre deux grandes planches qui lui serrent les jambes; il y a des cordes autour des planches . . Jetzt sind alle auf das Kind aufmerksam geworden und möchten weiter erfahren, was sich draußen abspielt. Das Kind fährt fort: Je ne vois plus le curé, parce que tous les juges sont autour de lui à le regarder, et que leurs grandes robes m'empêchent de voir. Il y a aussi des capucins qui se penchent pour lui parler tout bas. . . . — Je vois, reprit-il, le bourreau qui enfonce quatre morceaux de bois entre les cordes, après que les capucins ont béni les marteaux et les clous . . . . Ah! mon Dieu! ma sœur, comme ils ont l'air fâché contre lui, parce qu'il ne parle pas . . . Maman, maman, donne-moi la main, je veux descendre (I, 71/72). Einen wirkungsvolleren Einblick in Handlungen, die zur gleichen Zeit stattfinden, konnte Vigny kaum vermitteln. Dabei ist auch in diesem Falle wie schon beim vorher zitierten Beispiele eine Person Bindeglied. Das Kind macht der Menge im Saale Mitteilung von den Dingen, die sich auf der Straße abspielen.

Während Vigny aber zu diesem Kunstmittel verhältnismäßig selten greift, verwendet er häufig Beziehungswörter wie *cependant* u. a., um die Gleichzeitigkeit zu veranschaulichen.

Ein charakteristisches Beispiel für gleichzeitig stattfindende Handlungen leitet das zweite Buch ein. Der von Cinq-Mars inszenierte Aufstand schlägt immer weitere Wogen. Straßen und Plätze sind angefüllt mit Verschwörern, die entschlossen sind, bis zum letzten für ihre Sache zu kämpfen. Selbstverständlich muß ein so ungewohntes Ereignis seine Wirkungen auf alle diejenigen aus-

üben, die in nächster Nähe des Unruheherdes wohnen. In unserem Falle trifft es sich, daß Monsieur, die Königin und de Thou gemeinsam Anteil an dem Aufstand nehmen, allerdings an verschiedenen Orten. Die gleichzeitige Behandlung der Empfindungen und Gefühle dieser drei Personen ist natürlich nicht möglich. Vigny muß die Szenen nacheinander schildern. Um nun aber die Gleichzeitigkeit doch erkennen zu lassen, wendet er kleine Kunstgriffe an, die wir im folgenden erkennen werden:

Nach der Schilderung des eigentlichen Aufstandes werfen wir einen Blick in das Zimmer Monsieurs. Zum Ausdruck der Gleichzeitigkeit der nun folgenden Episode mit dem zuvor beschriebenen Aufstand verwendet Vigny das einfachste Mittel, das ihm zur Verfügung steht, nämlich die Anknüpfung durch *cependant:* Cependant les appartements de Gaston d'Orléans étaient dans une grande rumeur (I, 179).

In ähnlicher Weise wird auch im nächsten Falle die Gleichzeitigkeit durch eine Konjunktion angedeutet. Zum Unterschied vom ersten Beispiele ist aber mit *tandis que* eine vergleichende Konjunktion verwandt: Tandis qu'un prince était ainsi rassuré . . . une princesse, plus exposée aux accidents . . . donnait de son côté l'exemple du courage le plus calme (I, 184).

Auch im dritten Falle geschieht die Darstellung der Gleichzeitigkeit mit der vorher geschilderten Szene durch eine Konjunktion: Pendant cette même matinée dont nous avons vu les effets divers chez Gaston d'Orléans et chez la Reine, le calme et le silence . . . régnaient dans un cabinet modeste d'une grande maison voisine (II, 7).

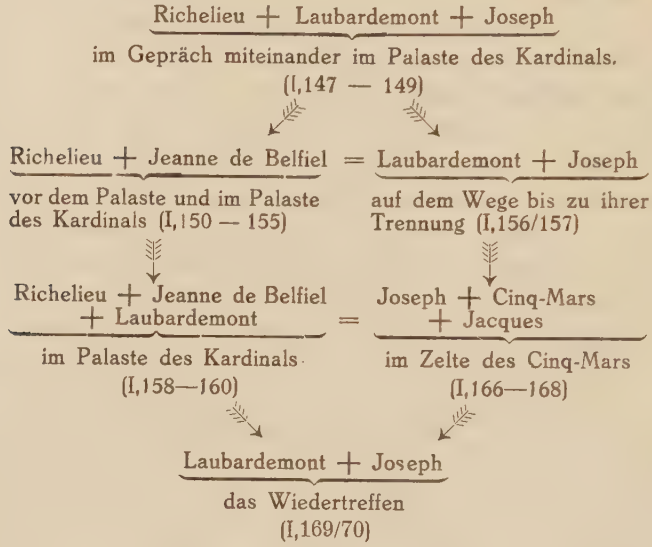
Eine mehrmalige Darstellung von gleichzeitigen Handlungen finden wir auch im Kapitel „*La Veillée*". Aber dort verwendet Vigny zum Ausdruck der Gleichzeitigkeit ganz andere Mittel als wir bislang gesehen haben: Richelieu hat Joseph und Laubardemont entlassen (I, 149). Nachdem er einige Zeit seinen eigenen Gedanken nachgegangen ist, läßt er die Nonne Jeanne de Belfiel, die bei ihm Einlaß begehrt hatte, zu sich kommen. Die Unterredung der beiden kommt bis zu einem Punkt gewisser Spannung. Dann bricht der Autor ab, doch nur um etwas anderes, das sich gleichzeitig ereignet hat, nachzuholen. In diesem Falle geschieht der Hinweis auf die Gleichzeitigkeit wiederum durch *cependant:* Cependant Joseph et Laubardemont étaient sortis ensemble et, avant de se séparer, ils se parlèrent un moment devant la tente du

Cardinal (I, 156). Dort trennen sich die beiden. Während sich Joseph, wie wir später sehen, zu Cinq-Mars begibt, kehrt Laubardemont zu Richelieu zurück. Er erscheint in dem gleichen Augenblick vor dem Zimmer des Kardinals, in dem vorher Vigny das Gespräch zwischen Richelieu und Jeanne de Belfiel abgebrochen hatte, um die Aufmerksamkeit des Lesers der Szene zuzuwenden, die sich gleichzeitig zwischen Joseph und Laubardemont abgespielt hat. Daß auch nicht ein anderes Wort in der Zwischenzeit im Zimmer des Kardinals gesprochen worden ist, erkennen wir an der Art der Anknüpfung durch Vigny. Vergleichen wir die Stelle des plötzlichen Abbrechens und der Wiederaufnahme des Gesprächs miteinander: Ils demeurèrent en silence l'un en face de l'autre dans la même attitude, comme deux lutteurs qui se contemplent avant de s'attaquer, ou comme le chien d'arrêt et sa victime pétrifiée par la puissance du regard (I, 156). Später folgt: «Entrez, Laubardemont, cria le ministre, entrez vite et seul!» Il entra. Le Cardinal, toujours assis, tenait les deux mains d'une religieuse dans une des siennes et, de l'autre, fit signe de garder le silence à son agent stupéfait . . . . (I, 158). Wir müssen aus dieser Art der Darstellung unbedingt schließen, daß die Unterhaltung zwischen Joseph und Laubardemont, die auf Seite I, 156/157 geschildert wird, zur selben Zeit stattgefunden hat, in der Richelieu dem Treiben der Soldaten um das Feuer zusah und in der er dann die Unterhaltung mit der Nonne hatte.

Während nun Richelieu, Jeanne de Belfiel und Laubardemont beisammen sind, spielt sich im Zelte des Cinq-Mars die Unterhaltung mit Joseph ab. Zuerst könnte es scheinen, als ob diese beiden Handlungen nicht gleichzeitig stattgefunden hätten; denn mit keinem Worte deutet Vigny darauf hin. Doch als sich am Schlusse Laubardemont und Joseph wiedertreffen, die sich ja, wie wir sahen, vorher getrennt hatten, jeder tief ergriffen von den Erlebnissen, die er gehabt hat, besteht kein Zweifel mehr darüber, daß sich die Ereignisse zur selben Zeit abgespielt haben müssen.

In diesem Falle hat sich Vigny von dem einfachen Mittel, den Leser jedesmal darauf aufmerksam zu machen, daß die andere Handlung gleichzeitig stattfindet, frei gemacht. Er ist zu einer indirekten Methode zur Darstellung der Gleichzeitigkeit übergegangen, bei der der Leser selbst gedanklich stark mitarbeiten muß, um die Schilderung so aufzufassen, wie es der Autor von ihm verlangt. Diese Methode ist außerordentlich wirkungsvoll.

Nachfolgendes Schema soll uns einen anschaulichen Eindruck von dem Gang der Handlungen geben, wie sie sich in ihrer zeitlichen Folge in den Kapiteln XII und XIII abspielen:



Fast ebenso stellt Vigny die Gleichzeitigkeit der Kampfhandlungen im Gefecht um Perpignan durch die leichte Reiterei einerseits und durch die Mannen um Richelieu und den König andererseits dar: Kaum hat Cinq-Mars ein gefahrvolles Duell bestritten, da führt er als tapferster Kämpfer den kleinen Trupp der leichten Reiterei zu einem glänzenden Siege. Der alte Marquis, der zum Sammeln blasen läßt, ist durch eine Wache benachrichtigt worden, daß der König und der Kardinal das Schlachtfeld besichtigen, um die Ergebnisse des Tages zu sehen: Le canon avait cessé de se faire entendre, et un Garde était venu l'avertir que le Roi et le Cardinal parcouraient la ligne pour voir les résultats de la journée; il fit passer tous les chevaux par la brèche, ce qui fut assez long, et ranger les deux compagnies à cheval en bataille dans un lieu où il semblait impossible qu'une autre troupe que l'infanterie eût jamais pu pénétrer (I, 126).

Mit diesen Worten berichtet Vigny in ganz unzweideutiger Weise von den Handlungen des Königs zu Schluß des Gefechts. Davon aber, was Ludwig während der Schlacht getan hat, was also zeitlich vor dem oben geschilderten Ereignis liegt, erhalten wir erst zu Beginn des folgenden Kapitels Kenntnis. Vigny

eröffnet es mit dem Selbstgespräch Richelieus: Voilà à peu près ce que roulait sous sa tête chauve le Cardinal-duc avant l'attaque dont on vient de voir une partie. Il s'était placé à cheval au nord de la ville .... (I, 127). Darauf folgt eine Schilderung des Kampfes, wie ihn Richelieu und Ludwig erleben. Dieser muß zur gleichen Zeit stattgefunden haben, in der Cinq-Mars mit der leichten Reiterei die Festung erstürmte. Das können wir zunächst nach den obigen rückwärtsgreifenden Worten nur vermuten. Diese Vermutung aber bestätigt sich; denn nach Beendigung der Kampfhandlungen wird vom Dichter auf die in I, 126 geschilderte Szene Bezug genommen. Es wird davon berichtet, daß der König mit seinem Gefolge das Schlachtfeld besichtigt, als der Herzog von Beaufort plötzlich in den erstaunten Ruf ausbricht: «Mais, Sire, ai-je encore du feu dans les yeux, ou suis-je devenu fou d'un coup de soleil? Il me semble que je vois sur ce bastion des cavaliers en habits rouges qui ressemblent furieusement à vos Chevau-légers que nous avons crus morts» (I, 134). Man geht auf die bezeichnete Stelle zu. Um die Gleichzeitigkeit dieser Episode mit der zuvor geschilderten ganz klar hervortreten zu lassen, greift Vigny dieselben Gedanken, die er dort angeführt hatte, wieder auf: Ce fut avec de grandes précautions que les chevaux du Roi et de sa suite passèrent à travers les marais et les débris, mais ce fut avec un grand étonnement qu'on aperçut en haut les deux Compagnies Rouges en bataille comme un jour de parade (I, 135). Damit ist der Kreis geschlossen. In diesem Falle unterscheidet sich die Schilderung der Gleichzeitigkeit dadurch von der vorhergegangenen, daß Vigny einen Gedanken herausgreift, ihn voranstellt, und später dann immer wieder darauf zusteuert.

2. *Das Nacheinander.*

„Der Erzähler hat im Gegensatz zum Dramatiker die Möglichkeit, nacheinander verlaufende Vorgänge in einer von ihrem wirklichen Verlauf abweichenden Reihenfolge zu schildern"[33]. Während allerdings bei nebeneinander herlaufenden Handlungen diese technischen Mittel notwendig sind und sich nicht umgehen lassen, haben sie bei einer Handlung, die sich folgerichtig weiterentwickeln könnte, lediglich den Zweck, die Spannung zu erhöhen. Die dauernde strenge Einhaltung des Kausalverhältnisses würde

[33] K. Friedemann, a.a.O. S. 109.

den Roman langweilig erscheinen lassen. Ein Beispiel mag das verdeutlichen. Im *Cinq-Mars* könnte es beispielsweise lauten: „Richelieu richtet an Cinq-Mars die Aufforderung, nach Perpignan zu kommen. Cinq-Mars willigt ein. Der Diener sattelt die Pferde und bereitet alles zum Ausritt vor". In Wirklichkeit aber werden wir gleich in das bunte Leben und Treiben auf dem Hofe versetzt. Grandchamp ist damit beschäftigt, die Pferde zu satteln. Er treibt zur Eile an und sagt: M. Henri et nous, il faut que nous soyons loin d'ici à huit heures du soir (I, 25). Zweck und Ziel der Reise bleiben uns vorerst unbekannt, lediglich die fieberhaften Vorbereitungen zeigen, daß etwas Besonderes im Gange ist. Mehr noch: selbst mit den Namen der Personen wissen wir im Augenblick nichts anzufangen. Daß Henri der Held Cinq-Mars ist, können wir zunächst höchstens erraten.

Mit großem Erfolge verwendet Vigny dieses technische Mittel auch zu Beginn des zweiten Kapitels. Außerordentlich geschickt versteht er es dort, den Leser aus dem Dunkel, das dieser zunächst nur sieht, langsam herauszuführen und ihn auch die letzten Feinheiten der vorher geschilderten Handlungen noch nachträglich erkennen zu lassen. Wir sehen eine Ansammlung von Menschen, wir hören Rufe, wir erfahren von Gebärden; weshalb das jedoch alles so ist, wird nicht sogleich beantwortet. Trotzdem aber ist die Schilderung so, als ob wir schon längst in die Vorgänge, die sich abspielen, eingeweiht wären. Nur so erklären sich die Anfangsworte: Lorsque le cavalcade entra dans les rues étroites de Loudun, un bruit étrange s'y faisait entendre; elles étaient remplies d'une foule immense; les cloches de l'église et du couvent sonnaient . . . . (I, 41). Erst durch die Worte der Umstehenden, durch ihre Konversation und die erklärenden Wendungen des Autors selbst erhalten wir langsam Aufklärung über die Ereignisse.

Dieselbe Art der Schilderung wird uns noch an einem anderen Beispiel recht verständlich. Soldaten sind damit beschäftigt, die beiden Spanier, die Cinq-Mars gefangen genommen hat, aufzuhängen. Die Gründe, die die Soldaten dabei leiten, sind aber nicht angegeben. Selbst dem Helden sind sie nicht bekannt. Erst allmählich erhält er und damit auch der Leser Aufklärung über die Ursachen, die zu jener Szene führten. Durch die unmittelbare Darstellung der Handlung und ihre spätere Motivierung wird beim Leser größeres Interesse geweckt als es bei der umgekehrten Art der Darstellung der Fall hätte sein können.

Es besteht kein Zweifel darüber, daß gerade durch die Verlagerung des Kausalverhältnisses die Spannkraft des Romans ungeheuer erhöht wird. Beispiele hierfür ließen sich in großer Zahl anführen. Sie sind in jedem Kapitel zu finden.

3. Der Hinweis auf Zukünftiges.

Wir haben in den vorhergegangenen Kapiteln häufig gesehen, daß es das Bestreben Vignys ist, durch möglichst große Spannungseffekte das Interesse an seinem Roman zu steigern. Wenn wir an dieser Stelle feststellen müssen, daß er häufig schon zu Beginn eines Kapitels auf etwas Zukünftiges hinweist, scheint damit die erste Behauptung entkräftet. In Wirklichkeit ist es aber nicht so; denn auch in diesem Falle wird Spannung erregt. Über die besondere Art der Spannung schreibt K. Friedemann: „Im allgemeinen ist die Ansicht verbreitet, Spannung werde nur durch die gesteigerte Erwartung auf den Ausgang einer Sache herbeigeführt. Und deshalb ist sie vielfach als unkünstlerisch verurteilt worden. Diese Art der Spannung wird aufgehoben, wenn wir bereits den Ausgang einer Begebenheit kennen. Es stellt sich dafür eine andere ein, die sich nicht auf den Endpunkt, sondern auf den ganzen Lauf der Entwicklung richtet und daher dem Leser gestattet, das Kunstwerk in seiner Totalität zu erfassen"[34]. Das will Vigny. Anders können wir uns die zahlreichen Hinweise auf Zukünftiges nicht erklären. Hierbei verwendet er übrigens wieder eine Reihe ganz und gar verschiedener Mittel. Die einmalige Ankündigung von zeitlich Nahem bildet die Mitteilung von Cinq-Mars an de Thou: . . . . je vous parlerai longuement en revenant de chez la Reine (II, 13). Ein ganz anderes, allerdings selten angewandtes Mittel ist das, eine Tatsache oder einen Vorgang, den wir noch nicht kennen, der aber dem Autor sehr wohl bekannt ist, in seinem ganzen Umfang vorauszunehmen: Aussi vit-elle avec satisfaction que le personnage placé à gauche, s'emparant, sans en être prié par personne, du dé de la conversation, le tint avec un sang-froid imperturbable pendant tout le repas! (I, 27). Erst nach dieser Bemerkung beginnt die Unterredung des Bassompierre, die sich in der Tat über die Dauer des Essens hinzieht.

Die Mehrzahl der Hinweise auf Zukünftiges deutet aber auf etwas Ferneres, häufig gar den Ausgang des Unternehmens hin.

---

[34] K. Friedemann, S. 109.

Hierzu gehört das Motto. Jedem Kapitel schickt der Verfasser ein besonderes Kennwort voraus. Dieses enthält in der Regel in ganz knapper Form den Gedanken, der dem ganzen folgenden Kapitel zugrundeliegt und darin näher ausgeführt wird. Das Einleitungsmotto, das dem Roman als Ganzem vorausgeschickt wird, gibt das Gerüst des Romans wieder. Die Überschrift allein genügt Vigny nicht, den Inhalt des Kapitels scharf genug zu umreißen. Deshalb vor allem wählt er das Motto. Außerdem haben die Kennworte für uns noch ein besonderes Interesse; sie zeigen nämlich, mit welchen Schriftstellern sich Vigny beschäftigt hat. Neben spanischen, italienischen und englischen Autoren hat er die Zitate den bedeutendsten mittelfranzösischen Schriftstellern entnommen.

Sehr häufig dient die Ahnung zum Hinweis auf Zukünftiges. Vigny hat dieses Mittel zu oft gebraucht[35]. In der Tat finden wir Ahnungen auf Schritt und Tritt. Sie sind in dem abergläubigen Sinn der Bevölkerung der damaligen Zeit begründet. Bei der Abreise des Cinq-Mars kommt die Kammerfrau zu Grandchamp und beklagt es, daß er gerade an diesem Tage mit Cinq-Mars abreisen will: *Sancta Maria!* je vous plains de voyager aujourd'hui; partir un vendredi, le 13 du mois, et le jour de saint Gervais et saint Protais, le jour des deux martyrs! (I, 26). Hier deutet die Annung auf ein Unglück hin. Worin es allerdings besteht, ist noch nicht mit Genauigkeit angegeben. Ganz ähnlich ist die düstere Ahnung zu beurteilen, die wenig später die Mutter des Cinq-Mars hat: «Pardon! . . . . mes amis . . . . c'est une folie . . . un enfantillage . . . . mais je suis si faible à présent, que je n'en ai pas été mîtresse. Nous étions treize à table, et c'est vous qui en avez été cause, ma chère duchesse . . .» (I, 35). In der Tat war die Herzogin Marie als letzte zum Essen gekommen und war dadurch schuld daran, daß sich dreizehn Personen beim Mahle befanden; darüber hinaus kann man den Satz aber auch so deuten, daß Marie die Ursache allen Unglücks ist. Um ihretwillen zettelt Cinq-Mars die Verschwörung an, sie aber enttäuscht ihn im entscheidenden Augenblick. Dadurch bricht in ihm jede Widerstandskraft, und er liefert sich freiwillig seinen Gegnern aus. Noch im gleichen Kapitel befindet sich eine weitere düstere Vorahnung. Der Sturz des Pferdes von Henri d'Effiat wird von der Marquise ebenfalls als trauriges Vorzeichen gedeutet und gilt ihr gleichsam als Be-

[35] Maigron a.a.O. S. 269.

stätigung ihrer ersten Vermutung. An solchen Ahnungen ist der Roman außerordentlich reich. Mit Leichtigkeit ließe sich noch eine große Zahl von ihnen anführen.

Eine der Ahnung verwandte Erscheinung ist der T r a u m. Seine Wirkung aber kann noch weitaus größer sein. Im Traume erscheint Marie de Gonzague unserem Helden. Sie sitzt auf dem Throne und zieht Henri d'Effiat zu sich hin. Dabei ruft sie ihm zu : «Monte» (I, 83). Er rafft alle Kraft zusammen, glaubt am Ziele zu sein, will die Hand der Geliebten küssen und entdeckt, daß es die des Henkers ist. Erschrocken wacht er auf. Das ist tatsächlich in wenigen Worten eine Darstellung der Ereignisse, die sich später abspielen werden.

Ganz eng damit zusammen hängt der A b e r g l a u b e. Cinq-Mars will sich Gewißheit über die Zukunft verschaffen. Er bittet deshalb de Thou, die Bibel mit dem Schwerte zu öffnen. Nach altem Volksglauben soll der Inhalt der linken aufgeschlagenen Seite demjenigen, der sie zuerst liest, Aufklärung über sein späteres Schicksal geben. Sie enthält eine Darstellung des Martyriums der beiden Heiligen Gervasius und Protasius, der gleichen Personen übrigens, die die Kammerfrau im ersten Kapitel bei ihrer Ahnung genannt hatte. Weiterhin soll nach dem Volksglauben diejenige Person, die zuerst eintritt, bedeutenden Anteil an der Gestaltung der Zukunft dessen haben, der die Bibel befragt hat. Es ist Joseph. Der Held weiß dadurch, wer in Zukunft sein ärgster Gegner sein wird.

Aus den angeführten Beispielen erkennen wir deutlich, welch hohe Bedeutung dem Hinweis auf Zukünftiges gerade im Roman *Cinq-Mars* zukommt. Vigny versteht es geschickt, diese Hinweise allenthalben einzuflechten, so daß die Spannung über den ganzen Verlauf der Schilderung hin verteilt bleibt.

4. Die Überraschungen.

Von den zahlreichen Möglichkeiten, die dem Autor zur Verfügung stehen, um den Ablauf der Ereignisse interessant zu gestalten, und mehr noch, dauernd spannend zu halten, ist eine der am häufigsten angewandten die Überraschung. Dieses Stilmittel wird nicht etwa nach einem festen Schema immer wieder in derselben Weise angewandt. Es bietet vielmehr Raum zu vielen Variationen; ist es doch nicht gleich, ob eine der im Roman

gezeichneten Personen durch die eintretenden Ereignisse überrascht wird oder aber ob die Darstellung so ist, daß der Leser durch eine plötzliche und unerwartete Wendung in Erstaunen gesetzt wird. Natürlich bedient sich Vigny einer immer neuen Art, um zu überraschen und dadurch den Leser von neuem zu packen.

Zunächst einige Beispiele, die zeigen sollen, daß Cinq-Mars, der Held, andere durch seine Handlungsweise überrascht: Als Cinq-Mars die Kutsche, in der der alte Bassompierre sitzt, auf dem engen Waldweg plötzlich zum Halten bringt, gibt dieser seiner Überraschung durch die Worte Ausdruck: «Eh quoi! c'est vous, étourdi d'Henri, qui faites de ces escapades? Messieurs, messieurs, laissez-le, c'est un enfant» (I, 37). Wenig später sorgt Cinq-Mars erneut für eine Überraschung. Als er bei der Rückkehr vom Schlosse Marie die Hand zum Abschied reicht, bemerkt sie, daß die Hand verletzt ist und ruft aus: «O Dieu! ma main et la vôtre sont toutes rouges de sang!» (I, 40). Zur Verstärkung der Situation läßt der Autor Marie in dieser Überraschung; denn statt daß Cinq-Mars ihr Aufklärung darüber gibt, woher das Blut stammt, reißt er sich los und verschwindet in der Dunkelheit. Ähnlich überrascht ist auch der Abbé Quillet über die Ankunft des Cinq-Mars: «Ah! mon pauvre enfant, c'est vous! dit le bonhomme, laissant tomber ses pistolets, que ramassa avez précaution un domestique armé aussi jusqu' aux dents» (I, 51).

Aber Cinq-Mars ist nicht nur Anlaß zu Überraschungen, sondern er muß sie auch selbst erfahren. Als sein treuer Diener ihn aus dem Gewirre von Menschen herausführt, wobei er ihn am Ärmel faßt, bedeutet das für Cinq-Mars eine große Überraschung (I, 78). Noch größer aber ist die, die er gemeinschaftlich mit Marie erleben muß, als er erfährt, daß nicht sein Lehrer Quillet, sondern der P. Joseph im Beichtstuhl gesessen hat: «Vous n'étiez donc pas avec nous dans le confessionnal? poursuivit Cinq-Mars avec anxiété, tandis que Marie tremblante se pressait contre son bras. — Eh quoi! dit l'abbé, n'avez-vous pas vu le scélérat à qui ils ont donné ma clef? — Non! qui? dirent-ils tous à la fois. — Le père Joseph! répondit le bon prêtre. — Fuyez! vous êtes perdu» s'écria Marie (II, 80). Es ist bemerkenswert, daß die Mehrzahl der Überraschungen, die Cinq-Mars erlebt, trauriger Natur sind. Seine Entdeckung, daß der König ihn verraten hat, ist für ihn ebenso schmerzlich wie der Brief der Königin, der ihm die Untreue seiner Geliebten offenbart (II, 105). Freudig überrascht

ist er dagegen, als er auf dem Turnierplatze im zweiten Sekundanten des Abbé Gondi seinen Freund de Thou erkennt (I, 119).

Selbstverständlich spielen die Überraschungen auch für die übrigen Personen des Romans eine Rolle. Der König ist überrascht durch das Rücktrittsgesuch, das Richelieu ihm vorbringt. Diese Situation wird noch verstärkt durch das Versprechen des Kardinals, die Königinmutter nach Frankreich zurückkehren zu lassen. Der König wird freudig gestimmt, doch bald schlägt seine Freude in bittere Entrüstung um, als für ihn als neue Überraschung der Todesbrief seiner Mutter aus Köln eintrifft (I, 112—115).

Ebenso ließen sich zahlreiche Überraschungen anführen, die wichtig werden für Richelieu, die Königin, Marie u. a. Einen Höhepunkt in dieser Hinsicht stellt das Kapitel *„La Confusion"* dar, wo der arme de Thou von der einen Überraschung in die andere fällt und sich nicht mehr zu retten weiß (II, 7—13).

Wie schon aus den oben angeführten Zitaten zu ersehen ist, stellt Vigny die Überraschung gewöhnlich durch einen Ausruf dar wie: «Ah! mon pauvre enfant c'est vous!» (I, 51), oder durch eine Frage wie: «Asile! et contre qui?» dit de Thou (II, 9), oder: «Vous n'étiez donc pas avec nous dans le confessionnal?» (II, 80).

Ein vielleicht ebenso häufig angewandtes Mittel zur Darstellung einer Überraschung besteht darin, daß der Schriftsteller durch ein oder mehrere erklärende Worte andeutet, daß eine Person überrascht worden ist. Einige Beispiele hierfür: Louis XIII étonné se retourna, et, la présence d'esprit lui manquant totalement, il demeura immobile et attendit avec un regard glacé, qui était toute sa seule force, force d'inertie très grande dans un prince (I, 112). Häufig sind nicht einmal Worte notwendig, um darzustellen, daß es sich an der betreffenden Stelle um eine Überraschung handelt. Lediglich die Beschreibung irgendeiner Erscheinung oder einer Äußerung, die momentan eintritt, genügt, um dieselbe Wirkung hervorzubringen: Die Mitteilung Richelieus an den König, daß er beschlossen habe, die Königinmutter nach Frankreich zurückkehren zu lassen, macht auf Ludwig einen so ungeheuren Eindruck, daß er nicht ein Wort der Überraschung sagen kann, sondern augenblicklich einen lauten Schrei ausstößt: Le Roi laissa échapper un cri involontaire, tant il était loin de s'attendre à ce nom (I, 113). Auch beim Wiedersehen der beiden Freunde de Thou und Cinq-Mars ist die freudige Überraschung so groß, daß beide erst Worte für einander finden, nachdem sie sich gegenseitig in die Arme gefallen sind (I, 118).

Eine ganz ähnliche Wirkung wie durch die Überraschung wird durch die Anwendung der Umwendung erzeugt. Gewöhnlich sind es ein Ruf, ein Schrei oder das plötzliche Dazwischentreten einer Person, die die Umwendung bedingen.

Ein Beispiel der letzteren Art wird uns im Kapitel X gegeben: Der König besichtigt mit Richelieu das Schlachtfeld. Sie wollen sich gerade umwenden, als der Herzog von Beaufort eine Gruppe französischer Kavalleristen auf dem Bollwerk erblickt. Die Aufmerksamkeit des Königs und seiner Begleiter wendet sich nun diesen Personen zu und statt, wie beabsichtigt, umzukehren, steigt Ludwig mit seinem Gefolge die Anhöhe hinauf (I, 134). Hier haben wir es, wie das übrigens häufig der Fall ist, mit einer Stelle zu tun, die ich ebenso gut unter dem Abschnitt „Überraschungen" hätte anführen können. Die Entdeckung der Soldatengruppe bedeutet nämlich zunächst für Beaufort wie für alle anderen Anwesenden eine Überraschung. Die Überraschung aber führt zur Umwendung. Wir sehen hieraus, daß man alle diese Erscheinungsformen nicht ganz scharf voneinander trennen kann, sondern daß überall Übergänge vorhanden sind.

Wenige Seiten vorher finden wir eine ähnliche Umwendung. Die kleine Truppe der leichten Kavallerie unterhält sich schon geraume Zeit darüber, welche Vorbereitungen noch zum Angriff getroffen werden müßten. Da unterbricht eine Kugel, von den Feinden geschickt, mit einem Male das lebhafte Gespräch — und ohne lange weiter zu beratschlagen, geht man sofort zum Angriff über (I, 123).

Eine vielleicht noch deutlichere Umwendung haben wir im folgenden: Der Prozeß gegen Urbain Grandier kann naturgemäß nur den von den Advokaten schon vorher festgelegten Verlauf nehmen; das heißt, er muß mit der Verurteilung Urbains endigen. Schon hat Humain einen Teil der Anklageschrift verlesen, als sich plötzlich die Tür öffnet, die Oberin Jeanne de Belfiel eintritt und den Priester von jeder Schuld freispricht. Diese unerwartete Aussage gibt dem Prozesse eine völlig neue, vorher nicht geahnte Wendung (I, 65).

Noch ein anderes Beispiel mag das erläutern: Die Königin ist ganz mit den Plänen des Cinq-Mars einverstanden. Alles deutet darauf hin, daß sie ihn stützen wird. Da erfährt sie, daß er die

Spanier zur Unterstützung rufen will, um gemeinsam mit ihnen gegen den Kardinal zu kämpfen. Im selben Augenblick ändert die Königin ihre Stellung, sie wendet sich von Cinq-Mars ab und will nichts mehr von seinen Plänen wissen (II, 22).

In vielen der angeführten Beispiele war die Umwendung schon daran zu erkennen, daß ein Gespräch plötzlich unterbrochen wurde und die Handlung sich dann im anderen als dem vorher erwarteten Sinne abrollte. Eine Umwendung kann aber auch so dargestellt werden, daß eine Person langsam durch ihre Rede dazu überleitet, indem sie beispielsweise den anderen auffordert, über etwas anderes zu sprechen. Dieser Fall liegt im folgenden Beispiel vor: Bassompierre behandelt in seinen Gesprächen die Stellung, die der Adel in Zukunft haben wird. Die Marquise, dieser finsteren Weissagungen überdrüssig, lenkt das Gespräch auf ein anderes Thema, indem sie auf ihren Sohn Cinq-Mars hinweist:

Que vous êtes sinistre aujourd' hui, maréchal! interrompit la marquise. J'espère que ni moi ni mes enfants ne verrons ces temps-là. Je ne reconnais plus votre caractère enjoué à toute cette politique; je m'attendais à vous entendre donner des conseils à mon fils. Eh bien, Henri, qu'avez-vous donc? Vous êtes bien distrait! (I, 31).

In ähnlicher Weise kann auch der Autor selbst auf die Umwendung hinweisen: Die Familie d'Effiat befindet sich bereits beim Mittagsmahle, als Marie, die Herzogin von Mantua, eintritt: Cette arrivée changea la conversation; elle cessa d'être générale et chacun parla bas à son voisin (I, 34).

Ein weiteres charakteristisches Beispiel für den plötzlichen Szenenwechsel finden wir noch bei der Schilderung des Kardinals in seinem Arbeitszimmer. An dieser Stelle wird besonders klar, wie durch das plötzliche Eintreten eines Mannes der Gang der natürlichen Ereignisse in eine neue Richtung gelenkt wird: ‚Malgré cette quantité de pesonnes réunies, on eût entendu les ailes d'une mouche. Le seul bruit qui s'élevât était celui des plumes qui couraient rapidement sur le papier et une voix grêle qui dictait, en s'interrompant pour tousser (I, 86/87). Diese Szene ändert sich blitzschnell mit dem Eintreten des P. Joseph. Der Autor schildert das folgendermaßen: Sans achever la phrase, la ligne ou le mot commencé, chaque écrivain se leva et sortit par la porte, où il se tenait debout, les uns le saluant en passant, les autres dé-

tournant la tête, les jeunes pages se bouchant le nez, mais par derrière lui, car ils paraissaient en avoir peur en secret (I, 89).

In solchen Fällen wird das Motiv, das zu der Umwendung geführt hat, gewöhnlich erst später gegeben. Das wird klar am folgenden Beispiele: Ludwig führt eine freundschaftliche Unterhaltung mit seinem Günstling Cinq-Mars. Plötzlich und unerwartet jedoch bricht er das Gespräch ab: «Va-t'en, dit-il, va vite te préparer pour la chasse; tu seras à cheval près de mon carrosse; va vite, je le veux, va.» Et il poussa lui-même Cinq-Mars vers l'escalier et vers l'entrée qui l'avait introduit (II, 43). Cinq-Mars hat sehr wohl bemerkt, daß irgendein besonderes Ereignis Anlaß zu dem unerwarteten Wandel des Königs gewesen sein muß; aber vorläufig kann er nur Vermutungen anstellen. Über diese Vermutungen werden wir durch den Bericht des Schriftstellers unterrichtet: Cinq-Mars crut entendre du bruit sur l'escalier; le Roi rougit un peu. Wenig später lesen wir . . . il crut entendre le bruit de deux pieds qui montaient la double partie de l'escalier à vis, tandis qu'il descendait l'autre; il s'arrêta, on s'arrêta; il remonta, il lui sembla qu'on descendait . . . (II, 43). Die endgültige Aufklärung aber findet sich erst später (II, 50). Dort erfahren wir, daß Cinq-Mars' Vermutungen richtig waren; denn während er den König verließ, begab sich der P. Joseph dorthin.

6. Die Kontraste.

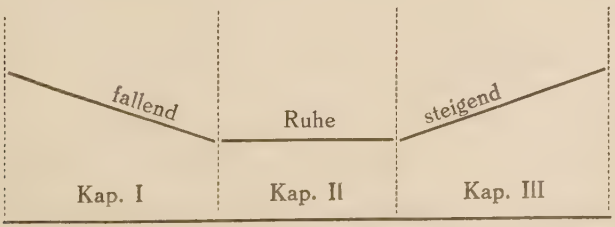
Während die Überraschungen und Umwendungen in der Hauptsache dazu dienen, Spannung in die Handlung zu bringen, haben die **Kon**traste den Zweck, ein Ereignis deutlicher heraustreten zu lassen und dadurch seine Wirkung zu verstärken.

Auf dem Kontrast der Hauptpersonen baut sich die ganze Handlung auf. Richelieu und Cinq-Mars sind von einem ungeheuren Ehrgeiz besessen, aber dieser ist verschieden gerichtet und baut sich auch auf verschiedener Grundlage auf. Cinq-Mars wünscht die Beibehaltung des Alten, Überkommenen, Richelieu dagegen ersehnt die Festigung der Macht des Königs unter Ausschaltung des Adels. Bei Cinq-Mars ist das Streben auf der echten, reinen Liebe zu Marie begründet, bei dem Kanzler dagegen beruht es auf rein egoistischen Trieben. Wie er selbst sagt, wünscht er die Stärkung der Königsmacht, die er nach dem Tode Ludwigs selbst besitzen möchte (I, 150). Um diese Kontrastie-

rung zu erreichen, um vor allem Cinq-Mars in unseren Augen als das Idealbild des kämpferischen, jungen Ritters zu zeichnen, um seine Fehler herabzumindern und zu entschuldigen, setzt Vigny ihm einen Richelieu entgegen, dessen Darstellung so wenig geschichtstreu ist.

Eine Parallele hierzu läßt sich im Verhalten des de Thou zu Cinq-Mars und in dem Josephs zu Richelieu finden. Beide sind die Berater der Hauptpersonen, aber während echte Anhänglichkeit und Liebe den jungen de Thou mit Cinq-Mars verbindet, ist das Verhältnis der beiden anderen zu einander wieder nur auf egoistisch-materialistischer Grundlage aufgebaut. Ein Beispiel mag das veranschaulichen: de Thou verspricht seinem Freunde ewige Treue. Die Weiterentwicklung der Handlung zeigt, daß er sein Wort hält. Joseph dagegen erklärt in der Gefängniszelle, daß er nur deshalb dem Kardinal ergeben war, weil er durch ihn eine schnellere Beförderung erhoffte. Da er sein Ziel nicht erreicht hat, ist er verärgert über Richelieu und bereit, ihn zu verraten (II, 128).

Gerade durch die häufige Anwendung des Kontrastes erzielt Vigny unerwartete Wirkungen. In keinem Kapitel fehlen Kontraste. Ganz deutlich wirkt der Gegensatz der verschiedenen Personen in den Szenen nach dem Aufstand (Kap. XV—XVII). Während im Kapitel *„L'Émeute"* Monsieur durch die beschwichtigenden Worte Montrésors allmählich aus seiner Aufregung in den Zustand der Ruhe gebracht wird, stellt das dritte Kapitel die umgekehrte Entwicklung dar. In *„La Confusion"* sehen wir den außerordentlich ruhigen und gleichgültigen de Thou, den die Worte der eintretenden Personen so verwirren, daß er schließlich am Schluß des Kapitels im Zustande völliger Unruhe gelassen wird. Dazwischen ist ein Kapitel geschaltet, in dem die Entschlossenheit und Weitsichtigkeit der Königin als der Hauptperson über alle Schwierigkeiten des Augenblicks siegt. Der Gegensatz dieser drei Kapitel läßt sich folgendermaßen in ein Schema einordnen:



Vom Moment der äußersten Unruhe zu Beginn von Kapitel XV gelangte der Schriftsteller zur endgültigen Ruhe am Ende desselben. Der beruhigende Zustand hält im Abschnitt XVI an, leitet auch das Kapitel XVII ein, um sich dann aber plötzlich in äußerste Unruhe umzuwandeln und so das Kapitel zu beschließen.

IV. Die Darstellung der Personen.

Die wichtigste Funktion im Roman haben immer die Personen zu erfüllen. Der Art ihrer Darstellung muß daher unsere besondere Aufmerksamkeit gelten. Ihre Reden, ihre Handlungen usw. müssen derart aufeinander abgestimmt sein, daß sie, zusammen betrachtet, ein harmonisches Bild ergeben. Über die Bedeutung, die der Darstellung von Personen zukommt, führt Halzfeld aus: „Am plastischsten, anschaulichsten, deutlichsten müssen in einem guten Epos oder Roman die Charaktere gezeichnet sein. Denn sie sollen nicht nur wie andere an sich sekundäre Bilder zur Imagination des Lesers sprechen, sondern als die wahrhaften Eckpfeiler des Kunstwerks nachhaltig in des Lesers Gedächtnis haften und bei ihm womöglich jene sympathische oder antipathische Stellungnahme auslösen, wie man sie lebendigen Personen aus Fleisch und Blut, Charakteren aus dem Bekanntenkreis, dem öffentlichen Leben und der Geschichte gegenüber zu bekunden pflegt“[36]. Dieses Ziel sucht Vigny auf die mannigfachste Art und Weise zu erreichen. Außerordentlich wichtig wird bereits

1. Die Einführung von Personen.

Gern und häufig dient dem Autor als Mittel der Einführung die Erwähnung einer Person durch eine andere, die uns bereits bekannt ist. In der Regel wird dabei etwas von einer anderen Person vorausgesagt, was in uns den Wunsch erweckt, sie genauer kennen zu lernen. So sagt die Herzogin von Effiat zu ihrem Sohne: «N'oubliez pas de prendre celle (la route) de Poitiers et d'aller à Loudun voir votre ancien gouverneur, notre bon abbé Quillet; il vous donnera d'utiles conseils sur la cour, il est fort bien avec le duc de Bouillon; et d'ailleurs, quand il ne vous serait pas très nécessaire, c'est une marque de déférence que vous lui devez bien» (I, 31). Auf ganz ähnliche Weise erfahren wir etwas über de Thou (I, 52/30). Über Richelieu hören wir etwas aus dem Munde des alten Bassompierre (I, 31 ff). Gewöhnlich reicht die erste Erwähnung aber noch nicht aus, um uns ein ganz

[36] Hatzfeld, Don Quichote als Wortkunstwerk S. 71.

klares Bild von der fraglichen Person zu geben. Wir erfahren entweder nur das, was die berichtende Person über sie denkt oder wie die allgemeine Meinung über sie lautet.

Ein vollständiges und abgerundetes Bild erhalten wir erst durch die persönliche Einführung. Diese besteht häufig im Bericht des Verfassers selbst über die einzelnen Personen. Das ist ein durchaus episches Mittel, charakteristisch für die Darstellungskunst der Naturalisten[37]. Vigny verwendet es außerordentlich selten. Bei der Einführung des P. Joseph gibt er einen ausführlichen Bericht über die Wirkung dieser Gestalt auf die Umwelt, über ihr Äußeres, und deutet schließlich an, welche Stellung der Kapuziner zu Richelieu einnimmt. Erst danach leitet er zu dem Gespräch Josephs mit dem Kardinal über (I, 88/89). Auf ähnliche Art wird der Leser mit der Königin bekannt gemacht. Ehe wir sie bei ihrer Arbeit oder im Gespräch antreffen, hat der Dichter selbst über sie berichtet: une princesse, plus exposée aux accidents, plus isolée par l'indifférence de son mari, plus faible par sa nature et par la timidité qui vient de l'absence du bonheur, donnait de son côté l'exemple du courage le plus calme et de la plus pieuse résignation, et raffermissait sa suite effrayée: c'était la Reine (I, 184). Darauf fährt Vigny fort, über die Haltung zu schreiben, die diese Frau in den entscheidenden Augenblikken der Unruhe an den Tag legt und die sie ihren Kammerfrauen so turmhoch überlegen sein läßt.

Sehr häufig ist die Art der dramatischen Einführung von Einzelpersonen. Wie der Roman in seinem Aufbau und der Anlage und Komposition der einzelnen Szenen durchaus dramatisches Gepräge aufweist, ist es auch bei der Einführung der verschiedenen Personen. Ohne daß ein Hinweis auf die betreffende Person gemacht ist, steht sie plötzlich vor uns in irgendeiner Situation, die für sie besonders charakteristisch ist. Ausgezeichnet charakterisiert wird auf diese Art der alte Grandchamp. Er läuft in dem Augenblick, in dem wir mit ihm bekannt gemacht werden, geschäftig auf dem Hofe herum, erteilt Befehle und sorgt dafür, daß alles auf den Augenblick pünktlich fertig ist, damit sein Herr ohne Verzögerung abreisen kann (I, 25/26). Diese Eigenschaften werden wir im weiteren Verlauf der Erzählung immer wieder an ihm entdecken können. Ähnlich ist es auch bei der Einführung des Richters Laubardemont. Auf ein Zeichen von ihm hält die

[37] Jäger, Die Erzählungstechnik Romain Rollands im Jean Christophe S. 9.

Prozession an, und wiederum auf ein Zeichen schart sich alles um ihn. In der dann folgenden Verlesung einer Bekanntmachung erfahren wir seinen Namen und seine Stellung.

Recht lebendig wirkt die Einführung von Henri d'Effiats Jugendfreund. De Thou, ein außerordentlich charakterfester, treuer Mensch, schnell entschlossen in seinen Entscheidungen, gibt Gondi, der ihn als Sekundanten zum Duell werben will, lediglich die Antwort: «Monsieur, vous savez que je suis des vôtres tout à fait et à tout venant. Où nous trouverons-nous? — Devant le bastion espagnol, s'il vous plaît. — Pardon si je retourne à une conversation qui m'intéressait beaucoup; je serai exact au rendez-vous» (I, 107). Nur diese wenigen Worte waren zur Einführung de Thous notwendig, um bei uns einen ganz festen Eindruck von der Persönlichkeit dieses Menschen zu hinterlassen.

Besonders gut gelungen ist Vigny die persönliche Einführung Richelieus. Ungewohnte Stille herrscht in einem riesigen Saale. In einem Lehnstuhle sitzt eine uns vorläufig noch unbekannte Gestalt. Ihr Einfluß auf die Umgebung muß außerordentlich groß sein; denn nur so erklärt sich die Ruhe, obwohl zahlreiche Schreiber in dem Saale bei der Arbeit sind: Le seul bruit qui s'élevât était celui des plumes qui couraient rapidement sur le papier et une voix grêle qui dictait, en s'interrompant pour tousser. Elle sortait d'un immense fauteuil à grands bras, placé au coin du feu, allumé en dépit des chaleurs de la saison et du pays (I, 86/87). Die Stimme des Kardinals allein genügt also, um alle zu faszinieren.

Ludwig wird so eingeführt, wie es für ihn am bezeichnendsten ist: in seinem königlichen Gewande. Die wundervolle Ausmalung seiner Kleider, die Aufzählung aller Einzelheiten zeigt uns, daß wir es in diesem Falle mit einem Herrscher von ungewöhnlicher Macht zu tun haben (I, 109).

Neben dieser Art der Einzeleinführung von Personen steht die andere, nicht weniger interessante: die Erwähnung einer G r u p p e von Personen. Dieses Mittel wird im ersten Kapitel angewandt. Die Familie d'Effiat wird uns beim Mittagsmahle vorgeführt. Beim Vergleich der einzelnen Personen treten die Kontraste besonders scharf heraus. Durch ihre Ehrfurcht gebietende Gestalt und ihren kummervollen Ausdruck hebt sich Madame d'Effiat ganz deutlich von dem Marschall de Bassompierre ab, den eine ungewohnte

Lebendigkeit und Galanterie auszeichnen. Im Gegensatz zu ihm wirkt der etwa ebenso alte Puy-Laurens durch seinen Ernst und seine Bedächtigkeit, während de Launay durch seine Kälte und Höflichkeit dazu wiederum wirksam kontrastiert. Daneben erscheint Cinq-Mars als der wohlerzogene, träumerische Bursche, der von heftigen Leidenschaften beherrscht wird, während Marie de Mantoue als eine hübsche, empfindsame Herzogin gezeichnet wird. Die Mittel, die Vigny dabei verwendet, um von der einen Person zur anderen überzuleiten, sind lediglich dramatischer Art. Nachdem erst einmal die ersten beiden Mitglieder der Tischgesellschaft vom Schriftsteller charakterisiert worden sind, lernen wir die übrigen entweder einfach durch die Anrede kennen, oder aber sie werden uns durch irgendeine Person vorgestellt. Das Mittel der Vorstellung wendet Vigny im ersten Kapitel allein zweimal an: bei der Ankunft des Cinq-Mars und beim Eintreten der Herzogin von Mantua.

Man vergleiche auch hierzu die Szene im „*Alcôve*" (I, 185 ff), wo durch das Nebeneinander der zahlreichen Personen in ihren verschiedenen Haltungen deutliche Kontrastwirkungen erzielt werden, und wo besonders die Gestalt der Königin durch die Gegenüberstellung mit ihren Kammerfrauen so recht deutlich heraustritt.

2. *Die Zeichnung der Charaktereigenschaften.*

Das Bild der Einzelpersonen, das durch das Mittel der Einführung bereits, wenn wir uns einmal so ausdrücken sollen, in grober Form entworfen ist, gilt es durch die Darstellung der Chatereigenschaften auszugestalten. Es liegt uns hierbei fern, herauszuarbeiten, ob diese Charakteristik geschichtlich wahrheitsgetreu ist oder nicht; wir wollen lediglich festzustellen versuchen, welche besonderen technischen Mittel Vigny angewandt hat, um eine eindrucksvolle Proträtierung der einzelnen Gestalten zu erzielen.

Das einfachste Mittel, das dem Autor zur Ausmalung seiner Personen zur Verfügung steht, ist das der direkten Charakteristik. Es besteht darin, nach der Einführung von Personen sogleich auf deren besondere geistige Anlagen und Eigenschaften einzugehen, um sie uns lebensnah vor Augen zu führen. Ein Beispiel dafür finden wir in der Beschreibung des Bauernstandes: Néanmoins le paysan de France a dans le caractère certaine

naïveté moqueuse dont il se sert avec ses égaux souvent, et toujours avec ses supérieurs. Il fait des questions embarrassantes pour le pouvoir, comme le sont celles de l'enfance pour l'âge mûr; il se rapetisse à l'infini, pour que celui qu'il interroge se trouve embarrassé dans sa propre élévation; il redouble de gaucherie dans les manières et de grossièreté dans les expressions, pour mieux voir le but secret de sa pensée; tout prend, malgré lui cependant, quelque chose d'insidieux et d'effrayant qui le trahit . . . (I, 44). Dieses ist ein sehr grobes Mittel der Charakterisierung, da es sich lediglich an den Verstand wendet und der Phantasie des Lesers nur wenig Spielraum läßt. Zum Glück finden wir es im Roman *Cinq-Mars* nur sehr selten angewandt. Am deutlichsten tritt es bei der Einführung von Nebenpersonen zutage, die im weiteren Verlauf des Romans keine oder nur eine untergeordnete Rolle spielen. In dem eben angeführten Beispiele handelt es sich um die Beschreibung eines Standes, nicht einer Einzelperson. Da der Bauer im weiteren Verlaufe des Romans nicht mehr erwähnt wird, greift der Autor zu dieser weniger künstlerischen Art der Schilderung. Sehr häufig geht Vigny bei der Einführung von Nebenpersonen überhaupt nicht auf deren Charaktereigenschaften ein. Höchstens deutet er durch einen ganz schwachen Strich irgendeine auffällige Erscheinungsform der betreffenden Person an, die auf ihren Charakter schließen läßt. So erfahren wir lediglich, daß eine Italienerin mit Grandchamp gesprochen hat, oder daß die Königin der Kammerfrau Doña Stephania, einer Spanierin, den Auftrag gibt, den Gardekapitän herein zu holen (I, 185). Nur schwach angedeutet ist Madame von Guémenée, die „pâle comme un spectre" (I, 185) ist und deren entsetzter Blick von ihrer Angst zeugt, oder der junge Herr von Bassompierre, der uns als eine Person mit einem „visage franc et ouvert" (I, 187) und mit einem „léger accent allemand" vorgestellt wird. Den Charakter derjenigen Personen, die im Roman eine wichtige Rolle spielen, vermittelt uns Vigny so, daß er das Bild, das wir aus ihren Handlungen, Gebärden und Reden gewinnen, stets weiter vervollkommnet. Mit welchem Mittel er beginnt, um uns die Personen näher zu bringen, ist je nach der Lage der Dinge verschieden. Einmal lenkt er unsere Aufmerksamkeit zunächst mit Nachdruck auf ihre Kleidung, die das Spiegelbild gewisser Charaktereigenschaften wie Sorgfalt oder Nachlässigkeit sein kann, ein andermal zeichnet er die Gesichtszüge der Personen mit solcher Genauigkeit, daß wir daraus eben-

falls auf gewisse geistige Eigenschaften schließen können. So erkennen wir, daß das Lächeln des P. Joseph „rusé, malfaisant et sinistre" ist (I, 89) und jedem, der mit dem Mönche zu tun hat, Unannehmlichkeiten bringen kann.

Zur ganz deutlichen Erfassung des Charakters einer Person trägt gewöhnlich sehr das Urteil bei, das wir aus dem Munde anderer darüber hören. Beispiele dafür finden sich in großer Zahl. Der Abbé Quillet schildert Urbain Grandier als einen Priester „d'une âme forte et d'un génie supérieur, une volonté inflexible", dessen einziger Fehler die „passion profonde" war, die sein Herz hingerissen hatte (I, 56). Die Königin spricht von Ludwig XIII. als von einem Manne, der „n'aime personne, et que ceux qui paraissent le plus en faveur sont les plus près d'être abandonnés par lui et jetés à celui qui engloutit et dévore tout" (I, 190). Cinq-Mars spricht voller Verachtung von der Ungerechtigkeit Richelieus (I, 143).

So sehr auch diese Beispiele zur Charakterisierung der Einzelpersonen beitragen mögen, viel besser lernen wir sie aus ihren eigenen Worten kennen. Gerade in der Konversation der Personen liegt die Stärke der Vigny'schen Charakterisierungskunst. Fast die Hälfte, gewiß aber mehr als ein Drittel des Romans ist in direkter Rede gehalten. Doch selbst wenn das Bild, das uns eine Person durch ihre Rede über sich selbst gibt, falsch oder schief wäre — wir sehen bei Laubardemont, Joseph oder Richelieu, daß sie nicht immer das sagen, was sie denken — so erhalten wir ein unbedingt richtiges Bild ihres Charakters aus den Selbstgesprächen. Im Selbstgespräch offenbart der Einzelne seine wirklichen Absichten. Er ist dann ja ganz allein, fühlt sich von niemandem belauscht, braucht auch niemandem Rechenschaft abzulegen über das, was er sagt. Eine solch unbedingte Klarheit erhalten wir z. B. nicht bei der Unterhaltung zweier Personen über die fragliche; denn diese können sich ja irren, und selbst wenn die zu zeichnende Gestalt einer anderen etwas über sich mitteilt, braucht das der Wahrheit nicht zu entsprechen, wird sogar in vielen Fällen bewußt falsch sein.

Bei Vigny nimmt das Selbstgespräch einen hervorragenden Platz ein. Außerordentlich tiefen Eindruck auf den Leser machen die Worte des Cinq-Mars vor der Abreise aus der geliebten Heimat. Wir erhalten dort einen Eindruck von den Gefühlen, die ihn beherrschen. Diese Stelle ist von höchster lyrischer Wirkung. Sie

lautet: «O nature, nature! se disait-il, belle nature, adieu! Bientôt mon cœur ne sera plus assez simple pour te sentir, et tu ne plairas plus qu'à mes yeux; ce cœur est déjà brûlé par une passion profonde, et le récit des intérêts des hommes y jette un trouble inconnu: il faut donc entrer dans ce labyrinthe; je m'y perdrai peut-être, mais pour Marie . . . .» (I, 31), und wenig später: «Est-il donc vrai, se disait-il, que les passions puissent avoir la destinée des modes, et que peu d'années puissent frapper du même ridicule un habit et un amour? Heureux celui qui ne survit pas à sa jeunesse, à ses illusions, et qui emporte dans la tombe tout son trésor!» (I, 32/33).

Ganz vortrefflich geeignet ist das Selbstgespräch zur Charakterisierung scheinbar gefühlloser Personen. Es ist unmöglich, daß Richelieu sich seine Unzufriedenheit oder momentane Verlegenheit auch nur im geringsten äußerlich anmerken ließe. Will uns der Autor aber trotzdem zeigen, daß Richelieu entrüstet oder niedergeschlagen ist, so stehen ihm nur zwei Darstellungsmöglichkeiten zur Verfügung: entweder erwähnt er selbst den Vorgang, der sich im Innern des Kardinals abspielt, oder aber er verwendet das Selbstgespräch. Hier bedient er sich des letzteren: Richelieu fut ému au fond, mais d'un sentiment de colère qui ne laissa nulle trace sur ses traits. «Voilà bien cette froideur, se dit-il en lui-même, avec laquelle tu laissas mourir Montmorency; mais tu ne m'échapperas pas ainsi» (I, 112/113).

Falls eine Person im Selbstgespräch ihren Unwillen kundtut, verbindet sie im allgemeinen gleichzeitig damit den Wunsch, das zugefügte Unrecht wiedergutzumachen. So war es bei dem oben zitierten Beispiel. So ist es auch bei dem folgenden: «Pour assouvir le premier emportement du chagrin royal, avait dit Richelieu; pour ouvrir une source d'émotions qui détourne de la douleur cette âme incertaine, que cette ville soit assiégée, j'y consens; que Louis parte, je lui permets de frapper quelques pauvres soldats . . . . mais ce caprice de gloire ne dérangera pas mes immuables desseins . . . Tonnez, bombes et canons; méditez vos opérations, savants capitaines; précipitez-vous, jeunes guerriers: je ferai taire votre bruit, évanouir vos projets, avorter vos efforts; tout finira par une vaine fumée, et je vais vous conduire pour vous égarer» (I, 127). Hier kommt allerdings noch eine Besonderheit hinzu. Vigny gibt das Selbstgespräch auf indirekte Art wieder; d. h. er faßt in wenigen Worten die Gedanken zusammen, die der Kar-

dinal in einem bereits längere Zeit zurückliegenden Selbstgespräche geäußert hat. Das erkennen wir aus den erklärenden Worten des Autors: Voilà à peu près ce que roulait sous sa tête chauve le Cardinal-duc avant l'attaque . . . (I, 127). Ein anderes Beispiel für die hohe Wirkung des Selbstgesprächs finden wir im Kapitel XII: Die großtuerischen Reden zwischen Joseph und Laubardemont müssen den Kardinal langsam erregen. Seine Wut verschafft sich Luft, nachdem die beiden Unterhändler sein Zimmer verlassen haben: «Misérables! s'écria-t-il lorsqu'il fut seul, allez encore accomplir quelques œuvres secrètes, et ensuite je vous briserai vous-mêmes, ressorts impurs de mon pouvoir! Bientôt le Roi succombera sous la lente maladie qui le consume; je serai régent alors, je serai roi de France moi-même; je n'aurai plus à redouter les caprices de sa faiblesse; je détruirai sans retour les races orgueilleuses de ce pays; j'y passerai un niveau terrible et la baguette de Tarquin; je serai seul sur eux tous, l'Europe tremblera, je . . .» (I, 150). Noch ein letztes Beispiel mag uns zeigen, daß das Selbstgespräch angewandt wird, um einen Vorgang unzweideutig auszudrücken. Joseph und Laubardemont hassen sich bis aufs Blut. Jeder von ihnen glaubt, am schnellsten in der Gunst des Kardinals zu steigen, wenn er seinen Kameraden bei Richelieu in ein möglichst schlechtes Licht stellt. Gegeneinander sind sie jedoch die Freundlichkeit selbst. Ihre Falschheit erkennen wir aus folgendem Selbstgespräch: «Adieu, mon révérend père! — Adieu, mon vénérable ami! dirent-ils tout haut; — mais tout bas: — Adieu, assassin à robe grise: je retrouverai l'oreille du Cardinal en ton absence. — Adieu, scélérat à robe rouge: va détruire toi-même ta famille maudite; achève de répandre ton sang dans les autres; ce qui en restera en toi, je m'en charge . . . Je pars à présent. Voilà une nuit bien remplie!» (I, 170).

3. Die Wiedergabe der Handlungen von Personen.

Die Handlungen sind der sichtbare Ausdruck des Charakters von Personen. Sie müssen sich gegenseitig ergänzen und dürfen niemals in Widerspruch zu einander stehen. Dieser Gefahr ist Vigny geschickt dadurch entgangen, daß alle seine Gestalten ihre ganze Kraft auf die Erreichung eines bestimmten Zieles setzen. Diesem Streben sind ihre Handlungen untergeordnet. Bei Cinq-Mars, bei Joseph und bei Richelieu ist die entscheidende

Triebfeder allen Handelns der Ehrgeiz. De Thou gilt als Richtschnur seiner Taten nur die Liebe und Treue zu seinem Freunde. Ludwig XIII. sieht sein klares Ziel in der Befriedung des Reiches. Cinq-Mars steht immer als der furchtlose, dabei häufig überstürzt handelnde Ritter ohne Tadel da, während Joseph dauernd als der heimtückische, mit sich selbst unzufriedene Denunziant erscheint.

Die Möglichkeiten zur Darstellung der Handlungen der Personen im Roman sind zum mindesten ebenso groß wie die Möglichkeiten der Schilderung von Charaktereigenschaften. Daß eine Person einer oder mehreren anderen etwas über die Taten einer dritten mitteilt, finden wir am ausgeprägtesten beim Ausritt des Cinq-Mars aus dem väterlichen Schlosse (I, 35). Auf ähnliche Weise unterrichtet später im Gerichtssaale das Kind die Wartenden von den Vorgängen, die sich auf der Straße abspielen (I, 71). Eine ähnliche Situation ergibt sich, als die Kammerfrauen der Königin von den Ereignissen vor dem Schlosse erzählen (I, 185), oder als der König auf dem Feste beim Schlage der Uhr ausruft: «Ah! ah! fit-il froidement, ce matin, à la même heure, M. le Grand, notre cher ami, a passé un mauvais moment» (II, 158). Im Kapitel III macht Quillet seinem Schüler Cinq-Mars Mitteilung von der Handlungsweise des Laubardemont und dessen Helfern, und im Kapitel XV unterrichtet die Königin Marie de Mantoue über die Handlungen des Königs.

Häufig sprechen die handelnden Personen selbst über das, was sie getan haben oder zu tun beabsichtigen. So klärt Cinq-Mars seinen Freund de Thou (XVIII) und die Königin (XVII) über seine Pläne auf. Auf ähnliche Weise erfährt auch die Königin von Marie über deren geheime Heirat mit Cinq-Mars (I, 192).

In vielen Fällen werden die Handlungen durch den Dichter direkt geschildert. Cinq-Mars brennt, von plötzlichem Zorn ergriffen, dem Richter Laubardemont mit dem glühenden Kreuze ein dauernd sichtbares Erkennungszeichen auf die Stirn. Vigny berichtet das mit den Worten: Saisi d'indignation et de toute la fureur d'un cœur loyal, il prend le crucifix avec les plis de son manteau, s'avance vers Laubardemont et, le frappant au front: «Scélérat, s'écrie-t-il, porte la marque de ce fer rougi!» (I, 76). Genau so packend ist die Schilderung der Erstürmung der Stadt Perpignan, wobei Henri d'Effiat sich an die Spitze der leichten Reiterei stellt und diese zum Siege führt (I, 123 ff.). Gewöhnlich laufen die direkten Schilderungen von Handlungen auf die Zeichnung von Epi-

soden hinaus. Dieser Fall liegt sowohl bei dem eben erwähnten Beispiel von der Erstürmung Perpignans als auch bei der Szene im Walde von Chambord vor, wo der Wagen des alten Bassompierre plötzlich durch Cinq-Mars angehalten wird. Die Tat des Helden, zunächst erstaunlich und unerwartet, klärt sich durch die nachfolgenden Worte, die er zu Bassompierre sagt, auf. So war in diesem Falle die Motivierung der eigentlichen Handlung gefolgt. In anderen Fällen dient die Episode zur Motivierung der Taten von Personen. Das ist im besonderen der Fall bei der Einfügung der bedeutenden Szene der Verurteilung und Verbrennung Urbains. Auf sie greift der Dichter immer wieder zurück, wenn es gilt, die Handlungen des Helden zu erklären, insbesondere wenn sie falsch oder schlecht scheinen könnten.

Ein weiteres Mittel zur Darstellung der Handlungen von Personen besteht im Bericht des Autors, wie wir ihn zu Beginn von Kap. XIX finden. Dort teilt uns Vigny selbst in seiner Eigenschaft als Verfasser des Romans mit, was Ludwig und Cinq-Mars zu tun beabsichtigen. Schließlich bleibt uns noch ein weiteres Kunstmittel zu erwähnen übrig, das Vigny mit großem Geschick angewandt hat, um dem Leser etwas über die Handlungsweise einer Person mitzuteilen. Das ist der Brief. Durch Briefe erfährt Richelieu von dem Treubruch, den Charles d'Orléans an Cinq-Mars begangen hat (II, 110). Durch den Brief erfährt auch Cinq-Mars, daß Marie ihn nicht mehr liebt (II, 105).

Welche Mittel Vigny auch immer angewandt hat, um die Handlungen seiner Gestalten verständlich zu machen, immer verstand er sie mit großem Geschick zu gebrauchen.

4. Die Sprache der Personen.

Eine wirklich umfassende Vorstellung von den einzelnen Personen erhalten wir erst, wenn wir auch ihre Sprache hinzunehmen. Dieser Untersuchung kommt gerade im Roman *Cinq-Mars* so hohe Bedeutung zu, weil ein großer Teil der Handlung in Dialogform dargestellt ist. Das Ideal eines Dichters wird es immer sein, jeder seiner Gestalten Worte in den Mund zu legen, die für sie besonders charakteristisch sind. Tatsächlich hatte Vigny das Bestreben, den einzelnen Personen des Romans einen eigenen Sprachstil beizulegen.

Der Bauer spricht in der ihm geläufigen Form; er achtet weder auf die genaue Aussprache der Laute noch auf die richtige Anwendung der Zeiten. In seine Rede schleichen sich Wendungen ein, die der Städter nicht gebrauchen würde; sein Wortschatz ist nicht übermäßig reich. Das alles erkennen wir aus den Worten des Guillaume Leroux: «Ma fine, monsieur, le comte du Lude, reprit le fermier, quequefois le lièvre vient se jeter devant iceux; il m'est advis qu'on veut nous jouer, et je v'nons voir un peu comment» (I, 45). Genau dieselben Formen werden wir auch bei folgendem Beispiele wiederfinden: «Ma fine, monsieur, c'est que je n'aimerions pas que nos filles apprinssent à danser comm' les religieuses; et puis, pa' l'temps qui court, les garçons savont mieux se remuer que les femmes» (I, 46). Nur dreimal hören wir den Bauern Leroux einige Worte sprechen; doch hätten wir gewiß niemals einen so nachhaltigen Eindruck von seiner Persönlichkeit bekommen, wenn Vigny ihn nicht in der ihm eigenen Sprache hätte reden lassen.

Auch den Soldaten legt Vigny Ausdrücke in den Mund, die für sie besonders charakteristisch sind. Selbstverständlich unterscheidet sich ihre Sprache von der des Bauern. Sie ist grammatisch einwandfrei, aber mit recht derben Ausdrücken durchsetzt. Darin liegt der wichtigste Unterschied gegenüber der Sprache der feineren Kreise. Daß sich die Soldaten dieser Tatsache selbst recht gut bewußt sind, geht aus den Worten Grand-Ferrés hervor: «. . . tu vas la faire pleurer, tu ne sais pas le beau langage de la cour» (I, 153). Einige Beispiele sollen uns ein Bild von der Art ihrer Sprache vermitteln: «Et pourquoi n'en parle-t-on pas, grand nigaud?» (I, 151), oder: «Tu ne sais donc pas ce que disait ma mère, blanc-bec?» (I, 151). Die Einfachheit und Ungezwungenheit, die aus den Worten der Soldaten spricht, kommt am besten in der Äußerung Grand-Ferrés zum Ausdruck: «Eh bien, non, vieux Bas-Rouge! un Royaliste est celui qui est pour un roi: voilà ce que c'est. Et comme mon père était valet des émerillons du Roi, je suis pour le Roi; voilà. Et je n'aime pas les Bas-Rouges, c'est tout simple» (I, 152). Der allgemeine Eindruck, den wir von der Sprache der Soldaten erhalten, wird noch verstärkt durch die Bilder, die sie gebrauchen, um ihren Worten größeren Nachdruck zu verleihen. Wir wiesen bereits im Abschnitt „Metaphern und Vergleiche" auf das treffende Bild hin, das ein Soldat gebraucht, als er zu Jeanne de Belfiel sagt: «Allons, folle,

recommence-nous ton histoire, ou bien je te remplirai de poudre, et je te ferai sauter comme une mine» (I, 153).

Auch den Zustand, in dem sich der betrunkene Houmain befindet, sucht Vigny durch sprachliche Variationen deutlich zu machen. In der Tat hinterlassen die immer wiederholten Aufforderungen zum Trinken, die Houmain an Jacques richtet, die kurzen, abgebrochenen Sätze und die häufige Wiederkehr derselben Worte bei uns einen starken Eindruck von dem ehemaligen Richter Urbain Grandiers. Auch die zahlreich eingeflochtenen spanischen Worte passen ausgezeichnet in seine Sprache, sie bestärken den Eindruck, daß Houmain in hohem Maße betrunken sein muß: «Tiens, bois, c'est du vrai Valdepeñas! Nous sommes si heureux ici, nous autres bandoleros! Ai! *jaleo! jaleo!* bois donc, les amis vont venir» (II, 85). Durch den steten Wechsel der Unterhaltung zwischen Jacques und Houmain erzielt Vigny zahlreiche wirkungsvolle Effekte.

Auch die Sprache der Bedienten versucht Vigny in ähnlicher Weise zu konkretisieren. Grandchamp spricht so, wie wir es von einem Diener erwarten. Seine Reden sind häufig von rhetorischen Fragen, plötzlichen Ausrufen usw. unterbrochen, die den kleinen Horizont widerspiegeln, von dem aus er die Dinge sieht. Das Satzgefüge ist ungeschickt: «Oh! quant à ce qui est de rester au camp, c'est différent, je ne sais pas rester là; et, quand il se tire un coup de mousquet, je serais malade si je n'en voyais pas la lumière. Pour mon métier, c'est bien le mien d'avoir soin de vos chevaux, et vous êtes dessus, monsieur. Croyez-vous que, si je l'avais pu, je n'aurais pas sauvé les jours de cette pauvre petite bête noire qui est là-bas dans le fossé? Ah! comme je l'aimais, monsieur! un cheval qui a gagné trois prix de course dans sa vie!» (I, 139).

Demgegenüber bedient sich Vigny bei den Worten der Kammerfrauen oder der alten Laura häufig italienischer Einschübe, um ihre Sprache zu charakterisieren. Das ist selbstverständlich ein recht einfaches Mittel, das wenig dichterischen Genius erfordert.

In den Volksszenen sucht Vigny durch den Bau der Sätze, durch die Anwendung spezieller, dem Volke eigener Worte, ähnliche Wirkungen zu erzielen. Besonders die häufige Verwendung von Ausrufen wie «Oh!», «Ah!» u. a. soll dem Leser eine Vorstel-

lung von der Naivität der unteren Volksschichten vermitteln. In der fortwährenden Wiederholung dieser Wörtchen liegt ein Schwächemoment der Darstellung.

Auch inhaltlich bemüht sich Vigny, die Reden so zu gestalten, daß sie für jede seiner Personen bezeichnend werden. Aber gerade hierbei hat er oft nicht den rechten Ton getroffen. Zwar sprechen alle im Vordergrund stehenden Personen nur Dinge aus, die ihr Charakterbild beim Leser nachhaltig heraustreten lassen, doch offenbart die Sprache der Nebenpersonen inhaltlich manche Schwäche. Ihr fehlt es vor allem an Natürlichkeit. Gerade hierauf scheinen die Worte Maigrons gemünzt: «Grandchamp est encore supportable; mais Laura a beau multiplier les «Santa Maria» et les «Signor Jesu» (dans le chapitre le *Confessionnal*), zézayer «le *duzé* di Mantoue» et gémir «*Amore! qui regna amore!*» et faire la coquette auprès du rude serviteur du Grand Écuyer, toutes ces minauderies ne sont guère naturelles et tout ce faux réalisme nous fait sourire. A plus forte raison Vigny sera-t-il insuffisant à nous traduire les paroles des foules, leur langue imaginée, savoureuse, si expressive dans ses populacières vulgarités. La foule n'est pas encore entrée dans le roman historique français, et la tentative de Vigny n'a été qu'une tentative»[38]. In der Tat fehlt den Worten des Grandchamp, des Jacques, der Jeanne de Belfiel u. a. häufig jene Echtheit, die uns diese Gestalten so recht nahe bringen könnte. Die philosophischen Reden passen weder zu Jacques noch zu Grandchamp. Mehr Geschick hat Vigny dagegen mit der Sprache Houmains oder der Soldaten bewiesen. Ihre Worte sind treffend für sie, wenn man bei Houmain vielleicht auch eine geringe Einschränkung machen muß, weil dort alles etwas übersteigert scheint. Bei den Hauptpersonen wird der Inhalt ihrer Reden allein durch ihre Ziele bestimmt. Der Ehrgeiz wird für sie alle charakteristisch, wie wir an anderer Stelle näher erläuterten. Weil diese Gestalten ihr Ziel direkt und schnell erreichen wollen, verzetteln sie sich nicht in Reden, die die Handlung hemmen oder zu breit gestalten würden[39].

---

38 Maigron, a.a.O. S. 275.

39 Der Ehrgeiz ist eine Eigenschaft, die auch für den Dichter A. de Vigny selbst außerordentlich bezeichnend ist. Vielleicht war es ein Glück für den Autor, daß er den Hauptfiguren des Romans Eigenschaften beilegte, die er selbst im höchsten Grade besaß, weil es ihm dadurch möglich war, mehr Lebensfrische in den Roman hineinzutragen.

Die Sprache der einzelnen Personen im *Cinq-Mars* wird für uns deshalb noch besonders interessant, weil in ihre Reden häufig Stellen lyrischen Inhalts eingestreut sind. Gedichte, Lieder usw. nehmen einen ziemlich beträchtlichen Raum im Roman ein. Nicht immer handelt es sich um lyrische Einschübe, die von Vigny selbst gedichtet sind. Um dem Roman den Anschein größtmöglicher Natürlichkeit zu geben, wählt Vigny Gedichte, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der Zeit also, in der die Handlung spielt, tatsächlich in Mode waren. Es ist nicht ausgeschlossen, daß ein Mann von der Bildung Bassompierres beim Abschied eines treuen Freundes die Worte Marots zitiert haben könnte:

Adieu la Court, adieu les dames!
Adieu les filles et les femmes!
Adieu vous dy pour quelque temps;
Adieu vos plaisans passe-temps;
Adieu le bal, adieu la dance,
Adieu mesure, adieu cadance,
Tabourins, Haut-bois, Violons,
Puisqu' à la guerre nous allons (I, 34/35).

Der Abbé Gondi summt bei der königlichen Jagd ein kleines Liedchen (II, 45/46). Daß auch in dem Kapitel, das das Leben und Treiben im Salon der Marion de Lorme veranschaulicht, einige rezitierte Verse nicht fehlen, kann nicht Wunder nehmen (II, 57). Außerordentlich reizvoll ist vor allem die spanische Romanze, die Houmain in seinem betrunkenen Zustande singt (II, 88/89). Sie dient in hohem Maße der Erläuterung des Bildes, weil sie der Schilderung erst wahre Natürlichkeit verleiht.

V. Die sprachliche Gestaltung.

1. Die Struktur des Satzes.

Charakteristisch für Vigny's Stil ist der lange, vielfach ineinandergeschachtelte Satz, der dadurch entsteht, daß die einzelnen Satzteile durch Beifügungen näher erklärt oder durch Einschübe unterbrochen werden. Die grammatische Wortstellung wird dabei in den allermeisten Fällen beibehalten. Nur gelegentlich finden sich Inversionen. Diese Art des Satzbaus steht in direktem Gegensatz zu der später von den Impressionisten angewandten Form, wobei es auf die bildmäßige Darstellung ankommt. Durch die häufige und unverhoffte Einschiebung von Satzteilen erreicht Vigny oft unerwartete Wirkungen. Als Beweis für die Beweglichkeit einer solchen Konstruktion mag folgendes Beispiel dienen:

Cinq-Mars et ses amis, dont les chevaux étaient poussés en avant par les escadrons, se jeta dans les marais, où, à son grand étonnement et à celui des Espagnols, qui comptaient trop sur sa profondeur, les chevaux ne s'enfoncèrent que jusqu 'aux jarrets, et, malgré une décharge à mitraille des deux plus grosses pièces, tous arrivèrent pêle-mêle sur un petit terrain de gazon, au pied des remparts à demi ruinés (I, 123).

In der Bildung dieser Sätze erkennen wir sehr deutlich den Wortkünstler Vigny. Subjekt, Prädikat oder Objekte werden, je nachdem, wie es der Augenblick erfordert, näher ergänzt. Trotzdem bleibt der Sinn des betreffenden Satzes immer klar und leicht verständlich. Ein bestimmtes Schema in der Struktur dieser Sätze ist nicht zu erkennen.

Gelegentlich fehlt es natürlich auch an kurzen Sätzen nicht. Teilweise folgen sogar mehrere aufeinander, wie das Beispiel: Certes la pensée est vaste et digne de vous! je vous admire; je m'incline! (I, 162) zeigt. Sie finden sich besonders dann, wenn irgend etwas mit besonderem Nachdruck ausgesprochen werden soll, wie das im oben angeführten Beispiele der Fall ist. Im Rahmen des Gesamtwerkes sind diese Sätze jedoch Einzelerscheinungen. Vorherrschend bleiben die langen Satzperioden.

2. *Die Harmonie im Satzgefüge.*

Ein sehr auffälliges Merkmal der Satzkonstruktion ist ihre Harmonie. Die ungefähr gleiche Länge, der gleiche Rhythmus und die gleichlaufenden einleitenden Partikel springen deutlich in die Augen. Bei kaum einem anderen Schriftsteller sind diese Kennzeichen so auffällig wie bei Vigny. In jedem Satz glaubt man einen musikalischen Unterton mitschwingen zu hören. Häufig tritt die Harmonie in einer Parallelität der einzelnen Sätze in Erscheinung, wie wir aus den nachfolgenden Beispielen ersehen können:

Qui vous dit que je ne les aie pas conçues? Qui vous dit que je n'aie pas formé la ferme résolution de les pousser plus loin dans l'action que vous n'osez le faire même dans les paroles? (I, 163).

In diesem Falle handelt es sich um einen Fragesatz. Durch die Wiederholung derselben Worte zu Beginn des Satzes wird ein größerer Nachdruck auf die Frage gelegt, als das bei der nur einmaligen Fragestellung der Fall sein könnte. Das Interesse des Lesers wird demgemäß verstärkt, und auch der Eindruck des Satzes auf die angeredete Person muß stärker sein als es bei der einfachen Stellung der Frage hätte der Fall sein können.

Ein ähnlicher Eindruck wird durch die Parallelität im folgenden Satze erreicht:

Que t'importe un enfant qui conspire? dit le juge.

Que t'importe un vieillard qui règne? répondit l'autre (II, 91).

Zum Unterschied vom vorher zitierten Beispiele handelt es sich hier um die direkte Frage der einen Person, die durch die direkte Antwort der anderen zurückgewiesen wird. Durch die Parallelität der Konstruktion wird nicht nur erreicht, daß die Frage des Richters vollständig beantwortet, sondern sogar vollständig widerlegt wird. Dieses Ziel hätte niemals in so knapper Form erreicht werden können, wenn Vigny nicht zu dem Mittel der gleichartigen Struktur gegriffen hätte. Ein Beispiel ganz ähnlicher Art findet sich noch auf derselben Seite. Laubardemont fordert seinen Sohn auf, ihm das Dokument zu geben, durch das Cinq-Mars die Unterstützung eines spanischen Heeres für sein Unternehmen zugesichert wird, mit den Worten: «Donne-le-moi et je te pardonnerai ta vie.» Der Sohn aber antwortet ihm: «Laisse-moi passer, et je te pardonnerai de me l'avoir donnée» (II, 91). In diesem Falle tritt zu der Harmonie des Satzgefüges und der wörtlichen Über-

einstimmung an einer Stelle noch der Kontrast zu Beginn. Dadurch wird die Wirkung nur noch gesteigert. Ganz ähnlich ist das folgende Beispiel: «Tant qu'il vivra, je lui appartiendrai, madame. — Mais tant que je vivrai, moi, dit la Reine avec fermeté, je m'y opposerai» (II, 98).

An vielen Stellen wird der Rhythmus des Satzes durch die mehrfache Anwendung gleicher Konjunktionen oder gleicher Adverbien usw. bewirkt. Ein solches Satzgebilde kann dann leicht eine bedeutende Länge erhalten. Auf Seite II, 151 lesen wir: en vain les *bergères* du théâtre . . . se mouraient d'amour en longues tirades de deux cents vers langoureux; en vain des *amants parfaits* se laissaient dépérir de faim . . . en vain les femmes de la cour donnaient des signes de ravissement . . .: le morne parterre ne donnait d'autre signe de vie que le balancement perpétuel des têtes noires à longs cheveux. Durch die mehrmalige Anwendung des Wörtchens en vain wird das Interesse des Lesers immer wieder von neuem aufgepeitscht, um im anschließenden Satze ruhig auszuklingen.

Ebenso harmonisch, in seiner Struktur aber völlig hiervon verschieden ist ein Beispiel, das ich hier noch anfügen möchte: Recevoir les confidences de son âme, verser dans la sienne celles de ses sujets, adoucir les chagrins du Roi . . ., fermer les plaies du peuple . . ., s'exposer pour cette noble entreprise à toutes les horreurs de sa vengeance et, bien plus encore, braver les calomnies perfides qui poursuivent le favori jusque sur les marches du trône: ce songe était digne de vous (I, 162).

In diesem Falle fehlt die bisher immer dagewesene Harmonie der Ausdrücke. An ihre Stelle tritt lediglich die Harmonie der Konstruktion, d. h., jeder dieser verhältnismäßig kurzen Sätze beginnt mit einem Infinitiv. Die sechsmalige Aufeinanderfolge von Infinitiven wird zum Schluß durch den kurzen Satz: «ce songe était digne de vous» zusammengefaßt. So wie hier zahlreiche Infinitive aufeinander folgen, handelt es sich in anderen Fällen um das Nacheinander von Subjekten oder Objekten.

«L' amour de la France, la haine vertueuse de l'ambiteux qui l'opprime et brise ses antiques mœurs avec la hache du bourreau, la ferme croyance que la vertu peut être aussi habile que le crime, voilà mes dieux.» Also auch hier, wie in zahlreichen anderen Fällen eine Zusammenfassung zum Schluß des Satzes. Die

Zahl derartiger Beispiele ließe sich beliebig vermehren, so charakteristisch ist die Parallelität in der Struktur der Sätze für Vigny.

3. Die Verkürzung der Nebensätze.

Im Bau der Nebensätze fällt das Fehlen fast jeder Konjunktion auf. Ebenso wird das Relativpronomen nur dann gebraucht, wenn es zum Verständnis des Satzzusammenhanges unbedingt notwendig ist. An Stelle der gemiedenen Relativpronomina und Konjunktionen tritt gewöhnlich die Partizipialkonstruktion. Sie verleiht dem Satzbau die Straffheit und ermöglicht dem Dichter die Einschaltung der zahlreichen Einschübe, ohne daß die Satzkonstruktion dadurch zu sehr kompliziert wird.

Das Fehlen des Relativpronomens zur Einleitung von Nebensätzen finden wir in den Beispielen:

deux huissiers, vêtus de livrées royales (I 109),
Le Roi, voulant rassurer la nation entière (II, 33),
Une très jeune et belle personne, tenant un grand éventail . . .
entra (II, 61). Wichtig ist vor allem, daß diese Konstruktion nicht etwa vereinzelt auftritt, sondern auf jeder Seite, häufig mehrere Male zu finden ist. In zahlreichen anderen Fällen ist aus der Partizipialkonstruktion das zeitliche, einräumende, kausale usw. Verhältnis herauszulesen, das sonst durch Konjunktionen wie après que, quoique, parce que ausgedrückt zu werden pflegt.

Das temporale Verhältnis ist im folgenden Beispiel zu erkennen: Un trouble involontaire au fond du cœur lui disait que, cette heure passée, tout . . . allait retomber (I, 110).

Im Folgenden wird durch das Partizip das Kausalverhältnis ausgedrückt: il avait, au contraire, affecté une insouciance très grande . . ., ne leur montrant qu'une indignation vertueuse contre les violences du ministre (II, 68). Die kausale Konjunktion parce que oder puisque kann selbstverständlich auch in dem dem Hauptsatz voraufgehenden Nebensatz fortgelassen und durch die Partizipialkonstruktion ersetzt werden, wie uns folgendes Beispiel zeigt: Voyant Marie cacher sa tête . . . Anne rentra (II, 95). Für das einschränkende Verhältnis von Haupt- und Nebensatz soll hier ebenfalls ein Beispiel angefügt werden: et, vivant encore, on le regretta déjà. Im Deutschen würden wir diesen Satz übersetzen durch „obwohl er noch lebte, bedauerte man ihn".

Neben der Verkürzung des Nebensatzes durch ein Partizip findet sich auch gelegentlich die Verkürzung durch die Anwendung des Infinitivs, wie uns folgendes Beispiel zeigt: Le pauvre abbé restait donc mortifié de ne pouvoir trouver qu'un second (I, 108). Das Kausalverhältnis wird hier durch den Infinitiv wiedergegeben.

Ein weiteres Mittel, zu einer straffen Zusammenfassung des Satzinhaltes zu kommen, steht dem Autor in der Verwendung der Worte voici und voilà zur Verfügung. Diese Wörtchen lassen sofort fertige Bilder vor den Augen des Lesers entstehen. Wir erkennen das ganz deutlich an dem Satze: «Me voici prêt à commettre le crime» (II, 103), oder «ce petit vin de Jurançon que voici» (II, 88).

4. Nominalsätze.

Wir müssen es als ein besonderes Kennzeichen der Vigny'schen Darstellungskunst würdigen, daß gelegentlich in die langen Satzperioden Sätze eingefügt sind, die wir infolge des Fehlens des Verbs usw. als Nominalsätze ansprechen müssen. Während in den Schilderungen des Autors diese Satztypen kaum anzutreffen sind, treten sie in den Gesprächen der dargestellten Personen sehr häufig auf. Diese bemerkenswerte Tatsache ist darauf zurückzuführen, daß Vigny es verstanden hat, sich in das Wesen der dargestellten Personen einzuleben. Diese denken in ihrer Erregung garnicht daran, grammatisch einwandfreie Sätze zu bilden, für sie kommt es vielmehr darauf an, möglichst das Konkrete sofort zu sagen[40]. Sie sind von der Leidenschaft gepeitscht und lassen sich von ihr treiben. Es kommt ihnen darauf an, Eindrücke möglichst klar und deutlich wiederzugeben.

Der Soldat ruft seinen Kameraden im Kriege kurze, einprägsame Worte zu. Er vermeidet alles Überflüssige: «Pied à terre, messieurs! cria le vieux Coislin; le pistolet et l'épée, et en avant! abandonnez vos chevaux» (I, 123). Es genügt, daß Coislin den Soldaten die Worte „pistolet" und „l'épée" zuruft, damit diese die Waffen in die Hand nehmen und mit ihm vorwärts stürmen.

Der Abbé Gondi verleiht seinen Gefühlen am stärksten Ausdruck durch den Ausruf: «Trois duels et un assaut!» (I, 124). Dem Leser steht es frei, in Gedanken das für die dargestellte Situation geeignete Prädikat zu ergänzen.

[40] Lerch: Frankreichkunde S. 88.

Ganz ähnlich liegen die Dinge bei dem Ausspruch Mazarins: «Eh quoi! est-ce bien vrai? Aimer! à la cour! un amour véritable, profond! cela peut-il se croire?» (II, 99).

Indem die dargestellten Personen solche Sätze formen, wälzt Vigny die Verantwortung für die Konstruktion von sich ab. Es läßt sich allerdings nicht bestreiten, daß er gerade durch die Einschaltung von Gesprächen in Gestalt von Nominalsätzen ein außerordentlich belebendes Moment in den Roman gebracht hat.

5. Die Hervorhebung und Verstärkung.

Eine häufig auftretende Erscheinung ist die Hervorhebung eines bestimmten Satzteils. In den meisten Fällen bedient sich Vigny dabei der Umschreibung durch *c'est . . . qui* oder *c'est . . . que*, wie uns das folgende Beispiel zeigen soll: ce fut au bruit du canon et de la musique successive de chaque régiment que la litière traversa une longue haie de cavalerie (I, 105). Wenn Subjekt oder Objekt ein Personalpronomen ist, das verstärkt werden soll, dann wird gewöhnlich die starke Form hinzugesetzt. Gerade dieser Fall tritt außerordentlich häufig auf: «Mais comment diable y es-tu, toi» (II, 85), oder: «Vous savez bien que moi, j'ai de la religion» (II, 86), oder: «Mais tant que je vivrai, moi, . . je m'y opposerai» (II, 98) und endlich: «mais moi, je fus frappé au front par ce même Cinq-Mars» (I, 149).

6. Metaphern und Vergleiche.

Metaphern und Vergleiche sind technische Mittel, die sich in der Sprache eines jeden Menschen finden. Teilweise sind sie schon so sehr zu einem festen Begriff geworden, daß ihr ursprünglich bildhafter Sinn nur noch unscharf zu erkennen ist. Eine besondere Note erhält ein Werk, wenn die vom Autor angewandten Metaphern dem allgemeinen Sprachgebrauch ungewohnt oder gar fremd sind. So können wir bei einem Schriftsteller, der beispielsweise dem Seemannsberufe entstammt, gelegentlich Metaphern und Vergleiche finden, die in einer Beziehung zu Meer, Schiff usw. stehen. Ähnlich wird ein Schriftsteller, der einem bestimmten Handwerkerstand entstammt, Bilder finden, die gerade diesem Berufe eigen sind, weil er dadurch seine Gedanken am besten veranschaulichen zu können glaubt.

Vigny ist außerordentlich vielseitig in der Wahl seiner Vergleiche. Bilder aus den verschiedensten Gebieten können wir bei ihm antreffen. Aus dem Überirdischen, Gespensterhaften wählt er Beispiele wie die folgenden: A ces mots, sortant brusquement de la tente, il disparut comme une apparition s'évanouirait (I, 168/169), oder :. . . des jurements se mêlaient aux paroles, assez longtemps soutenues, d'une voix faible et claire; on eût dit le chant d'un ange entrecoupé par des rires de démons (I, 151).

An das Kriegsleben erinnert das folgende Beispiel: «Allons, folle, recommence-nous ton histoire, ou bien je te remplirai de poudre, et je te ferai sauter comme une mine» (I, 153). Bezeichnend ist, daß sich Soldaten dieses militärischen Ausdrucks bedienen. Das ist ein Beweis dafür, daß Vigny sich bemüht, jedem Stande die ihm eigene Sprache zu verleihen.

Außerordentlich zahlreich sind die Vergleiche, die Vigny zur Natur zieht. Sie überraschen uns häufig durch ihre Vielseitigkeit und Buntheit. Alle Teile der Natur wie Berge und Wolken, Pflanzen und Tiere dienen im geeigneten Augenblick dem Autor als Quelle, aus der er das Bild schöpft.

Wie ungeheuer kritisch die Lage war, in der sich Ludwig XIII. befand, als er selbst für einige Minuten die ganze Verantwortung der Regierungsgeschäfte auf sich genommen hatte, geht deutlich aus den Worten des Dichters hervor: Sous chaque contrée, il crut voir fumer un volcan (II, 122). Das Gefolge, das den König und den Kardinal auf dem Kampfplatz umgab, war so zahlreich, daß Vigny diesen Eindruck durch einen Vergleich mit der Natur wiedergibt. Er schreibt: les grands seigneurs, marchant devant et derrière à quelque distance, formaient comme un nuage autour d'eux (I, 134).

Ebenso wirkungsvoll sind die Bilder aus dem Pflanzenreich; so schreibt Vigny: sa bouche, très fraîche, avait cette lèvre inférieure des princesses d'Autriche, un peu avancée et fendue légèrement en forme de cerise (II, 15). Ebenso anschaulich ist ein anderes Beispiel aus demselben Gebiet: Et il tomba la face contre terre, comme tombe un arbre déraciné (II, 106).

In den Bereich des Tierlebens gehören Vergleiche wie die folgenden: . . . . se couvrant tout entière de son voile et tournant avec terreur ses yeux égarés derrière elle, sur son oncle qui la suivait, comme une brebis épouvantée qui sent déjà sur son dos

l'haleine brûlante du loup prêt à la saisir (I, 160). Hier hat Vigny den Schrecken und die Angst im Herzen der Jeanne de Belfiel so plastisch wiedergegeben, daß der Leser diese Stimmung selbst zutiefst nachempfinden kann. Nicht weniger anschaulich ist das Beispiel: Le vieux ministre . . . continua en silence et en repos à regarder le combat du Roi, comme un vieux loup qui, rassasié de victimes et engourdi par l'âge, contemple dans la plaine le ravage du lion sur un troupeau de bœufs qu'il n'oserait attaquer (I, 132). Etwas schmuckloser, darum aber nicht weniger wirkungsvoll sind die Beispiele: ces statues horizontales de saints qui sortent du toit de ce temple, et s'allongent presque de toute la largeur de la ruelle, comme des oiseaux de proie qui, prêts à s'abattre, ont reployé leurs ailes (II, 71) und: Ses longs cheveux tombaient sur son visage comme la crinière d'un jeune lion (II, 104).

Eine besondere Eigenart Vignys ist es, daß er außergewöhnlich oft literarische Vergleiche verwendet. Sie sind uns ein deutlicher Beweis dafür, daß er sich mit großer Begeisterung und Liebe dem Studium der alten Schriften hingegeben haben muß. Wie die Beispiele zeigen werden, lassen sich auch auf diese Weise hohe künstlerische Wirkungen erzielen. Einen Vorgeschmack von der Kraft solcher Bilder haben wir im Folgenden: «Tu t'y prends mal, dit Grand-Ferré avec un rire bachique; tu vas la faire pleurer. . .» (I, 153). Ein Beweis für die hohe Beobachtungsgabe, die Vigny besessen hat, ist uns das folgende Beispiel: Joseph écrivait aussi froidement qu'un Turc fait tomber une tête au geste de son maître (II, 109). Ganz ähnlich ist: on voyait flotter derrière leur tête rasée une seule mèche de cheveux qui leur donnait un aspect asiatique et tartare (II, 47).

Immer versteht Vigny neue Effekte in die Schilderung hineinzubringen, ob er hinüberleitet nach Griechenland und Italien, oder aber ob er, wie im folgenden Beispiel, eine Parallele zur Vergangenheit seines eigenen Vaterlandes zieht: Des arbres noirs et touffus entourent te tous côtés cet ancien manoir et, de loin, ressemblent à ces plumes qui environnaient le chapeau du roi Henri (I, 24). Zur Veranschaulichung wollen wir noch einige ganz typische Beispiele dieser Art anführen: «Misérables! s'écria-t-il lorqu'il fut seul . . . j'y passerai un niveau terrible et la baguette de Tarquin» (I, 150); oder Celui-ci . . . s'assit seul dans un grand fauteuil de tapisserie, en exprimant des citrons dans un verre d'eau avec un air aussi grave et aussi sévère qu' Archimède calculant

les flammes de ses miroirs (I, 85); oder: Voyez la Méditerranée, qui étend, non loin de là, ses flots bleuâtres sur les rives sablonneuses. Pénétrez dans cette cité semblable à celle d'Athènes . . . (I, 86); oder: il avait la figure d'un Basile, avec le regard de Néron (I, 48).

Daneben verwendet Vigny auch Vergleiche allgemeiner Art, wie zwei Beispiele bestätigen mögen: les branches noires se détachaient sous un ciel gris comme les branches de candélabres funèbres (II, 44); und: Le soleil parut d'abord comme une petite lune sanglante, enveloppée dans un linceul déchiré (II, 49).

7. Die Wortwiederholung.

Ein Beweis für die außerordentliche Dynamik der Vignys'chen Erzählungskunst ist die Tatsache der Wiederholung von Worten und Redewendungen. Am häufigsten finden wir sie in der Rede, verhältnismäßig selten in der Schilderung, obwohl sie dort naturgemäß auch nicht fehlen kann, sobald der Autor die Dinge mit einer gewissen Leidenschaft darstellt. Durch die Wortwiederholung werden die verschiedensten Stimmungen anschaulich wiedergegeben; bedient sich eine Person derselben doch immer dann, wenn sie in der Emphase spricht.

«Voici l'heure, voici l'heure!» (II, 104) ruft Cinq-Mars voller Ungeduld aus, als der Augenblick gekommen ist, in dem der offene Kampf gegen den Kardinal einsetzen soll. In einer Art von Verzweiflung befindet sich Henri d'Effiat, als er sich bewußt wird, daß er den Tod seines Freundes verursacht hat: «Ami! ami!» klagt er da, «que je regrette ta mort que j'ai causée!» (II, 134). Im Gefängnis treibt er den Abbé Quillet zur Eile an mit den Worten: «Allons, allons, le temps est précieux» (II, 140). Mit einer verächtlichen Miene weist der Kardinal den P. Joseph zurück und sagt dabei: «C'est bon, c'est bon» (I, 149). Als die Nonne Jeanne de Belfiel vor dem Palaste Richelieus erscheint, gestaltet ein Soldat seine Bitte dadurch besonders eindrucksvoll, daß er sagt: «Écoute, écoute. La Valeur . . . .» (I, 151). Auch die Nonne selbst gebraucht in ihren Reden das Mittel der Wortwiederholung, wenn sie einen Gedanken mit großem Nachdruck aussprechen will: «Malheur, malheur à celui qui a versé le sang!», ruft sie aus (I, 159); und wenig später fordert sie den Tod des Kardinals mit den Worten: «Faites mourir cet homme! La peine de mort! la peine de mort!» (I, 159).

Neben dieser einfachsten Form der Wortwiederholung, für die sich noch eine Unmenge von Beispielen anführen ließe, haben wir die etwas kompliziertere, oder, wenn wir wollen, künstlerischere Art. Sie besteht darin, daß dasselbe Wort oder dieselbe Redewendung mehrere Male, aber nicht in unmittelbarer Aufeinanderfolge, verwandt wird.

Eins der einfachsten Beispiele dieser Art finden wir in II, 18: «L'entendez-vous, mon frère, l'entendez-vous?» In diesem Falle ist lediglich ein kurzer Einschub zwischen die gleichlautenden Wendungen gesetzt. Ganz ähnlich ist es im folgenden Falle, wo Henri d'Effiat zum Zeichen der Beteuerung die Wortwiederholung anwendet: «je sais qu' ils tremblent en menaçant: je sais qu' ils sont déjà prêts à faire leur paix en me livrant comme gage» (II, 28). Besonders kräftig wird eine Aussage, wenn der Autor drei- und mehrmal dasselbe Wort verwendet: «vous ne rougissez pas de m'avoir cru ambitieux par un vil égoïsme comme ce Cardinal? ambitieux par le puéril désir d'un pouvoir qui n'est jamais satisfait? Je le suis, ambitieux, mais, parce que j'aime» (II, 28). Ähnlich: «pour elle je fus courtisan; pour elle j'ai presque régné en France, et c'est pour elle que je vais succomber et peut-être mourir» (II, 27).

De Thou weiß in seiner Verwirrung weder ein noch aus. Der Dichter gibt diesen Dauerzustand der Aufregung, in dem sich der Freund Henri d'Effiats befindet, durch die mehrmalige Frage wieder: «y a-t-il quelque malheureux à défendre, quelques familles à nourrir des fruits de son talent? y a-t-il quelque erreur à détruire parmi nous, quelques vertus à réveiller dans nos cœurs?» (II, 9). Die Harmonie dieses Satzgefüges ist außerordentlich auffällig. Sie zeigt sich auch im folgenden Beispiele:

«Ah! ah! vous dites donc que c'est trop fort? dit de Thou très étonné, mais ne voulant pas en faire semblant.

— Oui, reprit, l'avocat; vraiment, entre nous, M. le Grand va trop loin.

— Oui, il pousse trop vite les choses; il fera avorter nos projets. ajouta son compagnon.

— Ah! ah! vous dites donc qu'il va trop loin? répondit . . . de Thou» (II, 9).

In diesem Beispiele wird ein auffälliger Rhythmus dadurch erreicht, daß der Autor, wie wir das schon bei einem vorher zitier-

ten Beispiel bemerkten, der Wechselrede ein harmonisches Gepräge verleiht. Während de Thou seinen Satz mit den Worten «ah! ah! vous dites . . . » einleitet, eröffnen seine Besucher ihr Gespräch jedesmal mit dem Ausruf: «Oui . . .» De Thou schließt dann wieder mit «ah! ah! vous dites . . .» Ein Musterbeispiel für die hohe Wirkung, die sich durch die häufige Wortwiedernolung erzielen läßt, finden wir im Kapitel II, 30. De Thou ist mit dem Plane seines Freundes Cinq-Mars, der den Vertrag mit den Spaniern abschließen will, nicht zufrieden. Seinem inständigen Bitten, doch von dem teuflischen Plane abzulassen, verleiht er durch die häufige Wiederholung von „savez-vous?" kräftigen Nachdruck: «Savez-vous qu'il y va de partager votre patrie? savez-vous que si vous livrez nos places fortes, on ne vous les rendra jamais? savez-vous que votre nom sera l'horreur de la postérité? savez-vous que les mères françaises le maudiront, quand elles seront forcées d'enseigner à leurs enfants une langue étrangère? le savez-vous? Venez.» Dann zieht de Thou seinen Freund vor die Büste Ludwigs XIII. und beschwört ihn geradezu mit den Worten: «Jurez devant lui, jurez de ne jamais signer cet infâme traité» (II, 31).

Noch an zahlreichen anderen Beispielen ließe sich dasselbe darstellen. Zur Veranschaulichung will ich einige anführen:

«Va-t'en, dit-il, va vite te préparer pour la chasse; tu seras à cheval près de mon carrosse; va vite, je le veux, va» (II, 43); oder «Eh bien, la guerre! la guerre! Guerres civiles, guerres étrangères» (II, 52); oder «Tu crois donc que je n'ai pas mes raisons pour être tranquille? Tu crois que j'ai laissé aller ces conspirateurs trop loin?» (II, 109); oder «Retire-toi, dit Cinq-Mars, retire-toi, religieux infernal!» (II, 128); oder «Au nom du ciel, venez sur la terrasse, monseigneur, je vous montrerai quelque chose; au nom de votre mère, venez» (II, 136); und: Il n'osait lever les yeux, de crainte de rencontrer quelque vision effroyable; il n'osait appeler, de peur d'entendre le son de sa propre voix (I, 150).

8. Die Steigerung.

Häufig steigert eine Person, namentlich wenn sie in Emphase ist, ihre Ausdrucksweise. Sie hat in ihrer Aufregung, ihrem Zorn, ihrer Verwunderung, oder was es gerade sein mag, ein Wort ausgesprochen, das den Sinn zwar trifft, in seiner Wirkung aber zu

schwach ist. Dieser scheinbare Fehler muß dadurch beseitigt werden, daß ein kräftigeres, ausdrucksvolleres Wort auf das zuerst gesagte folgt, oder aber, daß das erstere wiederholt und durch eine Beifügung verstärkt wird. Auch an solchen Beispielen ist der Roman *Cinq-Mars* reich.

Als der Held Cinq-Mars eine Unterredung mit dem Könige hatte und ihm mitteilte, daß er im Salon der Marion de Lorme u. a. mit einem Engländer Milton zusammengekommen sei, antwortete ihm Ludwig: «Inconnu, parfaitement inconnu» (II, 39). Die erste Wendung „inconnu" befriedigte also den König nicht, er suchte nach einer Verstärkung und dazu diente ihm das Wörtchen „parfaitement". Auf ähnliche Weise antwortet de Thou seinen Besuchern: «Cela me semble raisonnable, fort raisonnable, en vérité» (II, 10). Einige andere Beispiele derselben Art: «Brûler, brûler, vivant!» (II, 41); «Partez, et partez sur-le-champ» (II, 52); «Mon ami, la cause de la vertu triomphera, dit-il, elle triomphera seule» (II, 104).

Eine kleine Nuance liegt in dem Ausdruck «Courrier de Paris! courrier de la cour!» (II, 104). In diesem Falle liegt die Steigerung in der Spezialisierung des Begriffs. Hierher gehört auch das folgende Beispiel: «Et ensuite vous m'avez dit que vous l'aviez laissé tomber: péché, péché mortel» (II, 40). Der König steigert seine Entrüstung, indem er den allgemeinen Begriff „péché" durch den spezielleren „péché mortel" ersetzt. Charakteristisch für diese Art der Darstellung ist auch das Beispiel II, 19: Die Königin sagt: «Comme femme, comme épouse, j'étais prête à pleurer, tant ma situation était douloureuse; mais à présent, voyez, comme mère je ne pleure pas» (II, 19).

Während diese Beispiele noch verhältnismäßig blaß waren, kommt Vigny zu viel farbenprächtigeren Steigerungen, indem er mehrere Substantive oder mehrere Verben aufeinander folgen läßt, von denen das nachfolgende das vorhergehende jeweils an Wirksamkeit und Kraft übertrifft.

Die Königin fragt den Herzog von Bouillon, ob er von einer wirklichen Person spricht und erhält zur Antwort: «trop réel, trop vivant, trop longtemps vivant» (II, 18). Als der Autor an einer anderen Stelle den König beschreibt, ist er so begeistert davon, daß er seine Worte zu einer mächtigen Hymne auf den Herrscher steigert: il se voyait puissant, combattant, triomphateur, adoré (II, 33). Wenig später kommt Henri d'Effiat zum König. Darüber

berichtet Vigny mit den Worten: «Il reconnut l'instrument chéri de Louis et sa voix triste, faible et tremblante» (II, 35). Hier möchten wir allerdings schon fast lieber von einem Absinken als von einer Steigerung sprechen, da uns die Stimme des Königs durch diese dreifache Aufeinanderfolge von Adjektiven nur umso kraftloser erscheint. Mit einer Steigerung im eigentlichsten Sinne des Wortes aber haben wir es zu tun, wenn Cinq-Mars emphatisch ausruft: «Et je le répète, et je le soutiens, et je le prouverai, Sire» (II, 40). Ganz ähnlich klingen die Worte de Thous, der seinem Freunde zuruft: «Que voulez-vous, ami, cher ami? Je suis près de vous. Vous venez d'être grand, bien grand! sublime!» (II, 105). Der P. Joseph glaubt dem Helden Cinq-Mars Furcht einjagen zu können, indem er ihm zuruft: «Dans deux heures on va venir vous interroger, vous juger et vous mettre à mort avec votre ami» (II, 127/128). Eine Steigerung des Gefühls können wir bei Henri d'Effiat bemerken, wenn er in Form eines Gebetes ausruft: «Regarde, Seigneur, regarde, juge et pardonne» (II, 130). Noch aus einem anderen Beispiel mag erhellen, welche Kraft und Ausdrucksfähigkeit der Autor gerade durch die Steigerung erzielen kann. Der alte Grandchamp hat von der Gefängniszelle aus die Angehörigen des Cinq-Mars erkannt, die auf einer fernen Mauer stehen und zum letzten Male zum Gefängnis herüberwinken. Der gute Diener ist in einer solchen Erregung, daß er nicht schnell genug den passenden Ausdruck finden kann, um Henri d'Effiat möglichst schnell auf diese Tatsache hinzuweisen. Er ruft aus: «Monseigneur . . . mon maître . . . mon bon maître . . les voyez-vous? les voilà . . . ce sont eux . . . . ce sont elles . . . elles toutes» (II, 142). Noch ein letztes Beispiel soll uns die Dynamik einer solchen Steigerung zeigen. Richelieu befiehlt: «Courez, volez, sauvez le Roi!» (I, 131).

VI. Schlußbetrachtung.

Zusammenfassend stellen wir fest, daß Vigny dem Leser im Roman *Cinq-Mars* ein äußerst fesselndes Bild vom letzten entscheidenden Kampf des Adels um seine ererbten Rechte vermittelt. Die Darstellung der historischen Personen ist nicht geschichtstreu. Sie kann es nicht sein, weil Vigny nur so seine Idee, den Adel zu verherrlichen, verwirklichen konnte. Wodurch er sich hierbei von W. Scott unterscheidet, drückt Aicard durch die Worte aus: „Il publia donc son roman historique en prenant soin de nous dire que, chez Walter Scott, les grandes figures de l'histoire sont reculées à l'arrière-plan, esquissées sur les fonds lointains, tandis qu'il mettra au premier plan son Louis XIII et son Richelieu"[41]. Im Gegensatz zur Darstellung der historischen Personen aber beweist Vigny bei der Schilderung der einzelnen Stände äußerste Objektivität. Wenn beispielsweise durch die Darstellung Josephs oder der Patres, die zur Verurteilung Grandiers falsches Zeugnis ablegen, beim Leser der Eindruck entstehen könnte, als ob Vigny auf nichts anderes als auf eine Verächtlichmachung des Priesters abziele, so widerlegt Vigny diese Ansicht selbst dadurch, daß er im Roman auch Geistliche schildert, die, wie Grandier und Quillet, alle Eigenschaften von guten Seelsorgern aufweisen. In ähnlicher Weise versucht Vigny auch ein realistisches Bild vom Adeligen, vom Soldaten, vom Bauern usw. zu entwerfen. Die Handlung gestaltet er durch zahlreiche bunte Bilder und Episoden aus, die er in den weitaus meisten Fällen äußerst geschickt mit der Handlung zu verknüpfen versteht. Durch die Wahl der verschiedensten technischen Mittel gestaltet Vigny den Roman immer spannend und abwechslungsreich. Besonders charakteristisch ist für das Werk die fortwährende, aber dauernd variierte Anwendung von Kontrasten, die ein ausgezeichnetes Mittel ist, um die Idee des Romans allen Lesern möglichst eindringlich vor Augen zu führen. Die Darstellungskunst zeichnet sich durch außerordentliche Dynamik aus, die in den zahlreichen Wiederholungen, Steigerungen usw. plastisch zum Ausdruck kommt. Durch eingefügte Lieder, fremd-

[41] Aicard, A. de Vigny S. 200.

sprachliche Ausdrücke u. a. wird die Realistik des Romans noch verstärkt. Selbstverständlich weist der Roman Eigenarten auf, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts besonders charakteristisch waren, heute aber nicht mehr als so künstlerisch wertvoll angesehen werden. So verwendet Vigny noch häufig das Selbstgespräch, das in den modernen Romanen nicht so oft zu finden ist. Daneben ist, wie wir sahen, die Verknüpfung von Einzelepisoden mit der Haupthandlung nicht immer so eng wie sie sein könnte. Doch das sind nur Ausnahmeerscheinungen. Sie verschwinden gegenüber der großen Zahl guter Stellen und vor allem gegenüber der Mannigfaltigkeit der Eindrücke, die uns ein anschauliches Bild vom Leben im 17. Jahrhundert geben.

Lebenslauf.

Am 2. Oktober 1911 wurde ich, Alfred Schweitzer, zu Ban St. Martin (Metz) geboren. Ich besuchte die Volksschule zu Greven und Münster, anschließend das Städtische Realgymnasium und Gymnasium zu Münster, das ich im Frühjahr 1931 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Vom Sommer 1931 an studierte ich an den Universitäten zu Dijon und Münster neuere Sprachen und Geographie. Vornehmlich hörte ich die Herren Professoren Keller, Mecking, Trahard, Lerch und Heinermann. Besonderen Dank schulde ich Herrn Prof. Dr. Heinermann, der die vorliegende Arbeit in sehr entgegenkommender Weise förderte.